Dorin Ştefănescu



Creație și interpretare

studii despre arta cuvântului

casa cărții de știință

DORIN ŞTEFĂNESCU

CREAŢIE ŞI INTERPRETARE

Studii despre arta cuvântului

Casa Cărţii de Ştiinţă
Cluj-Napoca, 2003

"Prin gândirea analogică şi simbolică, prin luminarea de departe a imaginii mediatoare şi prin jocul corespondenţelor sale, întemeiat pe mii de înlănţuiri de reacţii şi de asociaţii străine, în sfârşit, prin graţia unui limbaj în care se transmite însăşi mişcarea Fiinţei, poetul îşi asumă o suprarealitate ce nu poate fi cea a ştiinţei. Există oare la om o dialectică mai cutremurătoare, care să angajeze mai mult din fiinţa lui? Atunci când filosofii înşişi părăsesc pragul metafizicii, poetului îi vine sorocul să îl înlocuiască pe metafizician; deci, poezia şi nu filosofia se vădeşte a fi adevărata «fiică a uimirii», după cum a spus filosoful antic, căruia ea i-a părut, între toate, cea mai suspectă."

Saint-John Perse, **Poésie**

POETICUL CA ARTĂ A LOCUIRII ADEVĂRULUI

"Raportarea omului la locuri şi, prin mijlocirea locurilor, la spaţii rezidă în locuire. Relaţia dintre om şi spaţiu nu este nimic altceva decât locuirea gândită în chip esenţial" (Martin Heidegger, *Construire, locuire, gândire*). Sigur că aici ne interesează în primul rând spaţiul poetic ca loc privilegiat al găzduirii spiritului creator. Spaţiul nu se referă la întinderea poemului, la pagina pe care se aşterne, ci la ceea ce îl încheagă ca producere care construieşte şi se construieşte. Căci "esenţa construirii, spune Heidegger, este oferirea de locuire", adică atât o creaţie în care survine locul unui adăpost, al unei "ocrotiri" a existenţei poetice, cât şi o deschidere spre cel invitat să locuiască, o invitaţie la înţelegere. Construirea unui poem echivalează astfel cu oferirea de locuire şi cu locuirea ce se oferă. Poemul este acţiune vorbitoare, căci el vorbeşte în chiar procesul producerii de sine. Înseamnă că locul poetic e de aflat în vorbirea însăşi; cum putem locui poetic dacă nu în cuvântul rostitor, în locul în care semnificaţiile devin posibile?

Dacă poemul semnifică ceva, aceasta pentru că el e lucrător în propria sa apariţie. Felul însă în care apare poemul nu e absolută dezvăluire (şi ar rămâne de discutat dacă poetul doreşte într-adevăr să dezvăluie ceva sau foloseşte cuvinte învăluitoare, re-prezentative doar prin sugestie), - ci o expresivitate prin care se oferă o ascundere. Cum să

înțelegem oferirea acestei ascunderi? Cum se poate oferi în poem ascunderea? Ca esență a poeticului în stare de revelare. Ce înțelegem prin esență a poeticului? Este chiar apariția strălucitoare a misterului locuirii. Ceea ce înseamnă că apariția se revelează nu printr-o vizibilitate ce o face cunoscută, ci într-o imagine semnificantă, în calitate de înfățișare rostitoare, de chip „esențial" în-chipuit. Locul în care poemul devine "vizibil" este chiar în-chipuirea aparițională, fața vorbitoare și orbitoare a unei semnificații. Vorbitoare, pentru că ea întruchipează ființa limbajului ce construiește și cultivă, zidește chipul unui loc, așază o locuire. Orbitoare, întrucât ceea ce apare ca alcătuire a locuirii impune o prezență ce transpare dincolo de limbaj, ca arătare a ceea ce nu poate fi numit. Este însăși prezența luminoasă a zeului ce survine în locuirea poetică. Poemul nelocuit de zeu, de prezența sacrului, este literă moartă, construire pustiită de vânt. Rolul poetului este de a pregăti locul locuirii zeiești. Când Heidegger spune că "poetul numește sacrul", el evidențiază funcția mijlocitoare a unei ademeniri, dar și a unei celebrări, a unei împliniri. Numind sacrul, poetul nu numai că îi oferă adăpost în singurul loc în care el poate fi cuvântat, ci îi oferă însuși cuvântul ca loc de întâlnire privilegiat.

Revenind acum la citatul de la început, putem spune că localizarea poemului este chiar spațiul în care locuirea devine dialog și înțelegere. Un dialog al gândirii cu creația poetică, în primul rând; gândirea trebuie să fie ascultare interogativă, semnul unei întrebări ce vine să locuiască în locul poetic, dar nu în locul poemului, întunecându-i strălucirea și stârpindu-i urma. Misiunea gândirii, așa-zis critice (și nu de puține ori nimicitoare) nu este de a investiga fenomenul poetic, de a-l asedia ca pe o cetate ce se dovedește a fi deseori inexpugnabilă, ci de a se lăsa invitată să locuiască în cuprinsul său. Gândirea trebuie să participe la însăși nașterea locului poetic. Căci gândirea nu dis-locă, ci dă loc întrebării, face loc unui cuvânt întemeietor, cuvântul începutului de la care toate pornesc. "În poezie, spune René Char, nu locuim decât locul pe care îl părăsim" (*Sur la poésie*), căci orice loc locuit nu e doar început, la fel cum cuvântul ce numește sacrul nu e doar întemeiere, ci pornire, cale ce se deschide. Începutul este un Dincolo fiindcă este un Deschis. Dacă cuvântul poemului este chiar locul locuirii, el vorbește mai mult decât lasă să se înțeleagă. Neînțelesul este tocmai transcendența oricărui început ce deschide locul și calea. Loc părăsit în cele *din urmă*, căci ceea ce vine să locuiască nu rămâne, nu stă ca dovadă, ci sur-vine ca urmă a ceea ce este. De aceea, poemul nu se închide și nu se încheie niciodată; el reîncepe mereu din același loc, pentru a se spune de fiecare dată într-un alt prezent

al locuirii, într-o nouă prezență ce îl cheamă să fie. Este tocmai puterea poemului adevărat, a adevărului însuşi ca loc poetic în care sacrul nu locuieşte decât pentru a fi numit. Dar numirea, departe de a se împlini în numele lucrului, trăieşte abia în semnul trecerii sale spre Altceva. De aici puterea amintită, şi pururi reînnoită, a locuirii poetice, dar şi, ca în cazul oricărei puteri, extrema ei vulnerabilitate.

*

Se poate observa cu destulă uşurință, iar observația aceasta este una de primă instanță, că în discursul poetic modern are loc o mutație elocventă în atitudinea față de actul creator. Înțelegerea nu mai ține acum doar de o anume facultate a limbajului, abstras din funcția sa denominativă şi reprezentativă, ci de imaginarea unui alt mod de a fi, conjugată cu un nou tip de gândire, semnificantă în însăşi intenționalitatea ei prezentativă. Înțelegere a *diferenței*, în ultimă instanță, între ceea ce este dat ca limbaj constituit şi o creativitate lingvistică ce propune un alt vocabular, o altă sintaxă, o nouă ființă gramaticală. Dar şi între ceea ce este dat ca reflecție – categoriile mentale aflate în zestrea ontogenetică a omului – şi scurtcircuitarea acestei rețele intelective, subminarea normelor (şi a "normalității") ideatice.

Nu ne interesează acum felul în care putem gândi poezia, ci problema pe care ne-o punem este aceea de a şti ce tip de gândire este consubstanțial demersului poetic. Când Paul Valéry spune că "un poem trebuie să fie o sărbătoare a Intelectului" (*Littérature*), el se referă la un exercițiu semnificativ care celebrează lucrurile dincolo de lucruri. Gândirea poetică nu caută lucrul perceput ca obiect fenomenal, lucrul mort înhumat în cuvântul ce-l denumeşte, referențial, ca fiind ceva de domeniul exteriorității. Căci în acest caz, cuvântul e transcendent oricărei subiectivități angajate lingvistic, oricărui subiect care vorbeşte. Dimpotrivă, gândirea poetică nu vorbeşte *despre* lucruri, ci *le* vorbeşte, rostindu-le în însăşi încercarea sa de a se constitui ca înțelegere dincolo de cunoaştere. De fapt, lasă lucrurile să vorbească şi nici nu poate face altfel, căci lucrul gândit devine lucru ce gândeşte, lucrul viu ce se exprimă pe sine. E de la sine înțeles că lucrul gândit este lucrul pierdut. Or, în poem lucrul se gândeşte ca prezență ce face cu putință naşterea poemului. Energia aceasta ce mocneşte în cuvinte ("o anume energie spirituală de un fel aparte", cum o numeşte Valéry în *Poésie et pensée abstraite*), deschizându-le sensul în spațiul textului, este tocmai miracolul gândirii prin care lucrul cuvântat nu e doar cuvânt, ci rod al unor translații majore în ordinea semnificațiilor ("nu doar litera moartă, ci spiritul viu", afirmă Paul Claudel).

Cum se poate însă gândi lucrul pe sine în afara celui care îi preformează gândirea, rostuind-o într-o "formă" poetică, adică în lipsa spiritului creator? Să fie vorba oare de două gândiri ce se află într-un raport determinist, ca de la cauză la efect (efect iluzoriu, reflectare platoniciană a Ideii), sau avem de-a face cu un singur impuls cogitant revărsat în "materialitatea" ambiguă a discursului, despicat "metodic" în ceea ce face cu putință cuvântul și ceea ce apare efectiv ca poem (în termenii lui Valéry, echivocul posibil între limbajul "adevărului" și cel al "creației")?

Se pare că în actul creației, ceea ce gândește este tocmai vocea în acțiune, vocea întrupată în idee. Chiar dacă nu își propune să fie o poezie de "idei", nici un text poetic nu se poate sustrage unui complex ideatic inițial, unui *cogito* îngropat la rădăcina cuvântului. Este ceea ce îl și face posibil de altfel, în sensul că îl deschide înspre o intenționalitate semnificantă. Versul nu gândește; ascunde însă în sine semnele unei gândiri pe care le exprimă în imagini: "Gândirea trebuie să fie ascunsă în versuri precum substanța nutritivă într-un fruct" (Valéry, *Littérature*). Cuvântul poetic nu e niciodată accident, înfiripare aleatorie de semne, ci întotdeauna cale a semnificării, intenție și dorință. De aceea, apariția poemului nu este de fapt poemul în sine (ceea ce apare în pagină nu e decât o etapă pe drumul înspre poemul ce nu se poate nicicând termina) – ci urma lăsată de întâlnirea dintre un spirit creator în idee și gândul lucrului exprimat în cuvânt ("întâlnirea dintre un semn și o intenție", spune Roland Barthes în *Y a-t-il une écriture poétique?*). Întâlnire ce dă de gândit, căci dacă subiectul nu se mai caută pe sine ca obiect al gândirii, el se întâlnește însă în gândirea lucrului pe care vocea lui îl rostește ca subiect restructurat, ca pe o nouă subiectivitate în care se reîntrupează. De aceea, poemul nu aparține propriu-zis poetului ; dacă acesta se află la originea actului creator, nu e mai puțin adevărat că, la rândul ei, creația își re-creează creatorul, implicându-l ca pe un altcineva rostitor de sine.

În această balansare armonioasă între gândul încapsulat în nota unei impresii și expresivitatea gândirii, între ceea ce se constituie ca act potențial al generării cuvântului și ceea ce se exprimă deja pe sine ca apariție a semnificației, Valéry vede "principiul esențial al mecanicii poetice". E "ca și cum însuși sensul care se propune spiritului nostru nu ar găsi o altă ieșire, o altă expresie, un alt răspuns decât însăși această muzică ce i-a dat naștere" (*Poésie et pensée abstraite*). Limbajul poetic este mișcare între sunet și sens, între absența și prezența unei Voci active ce regenerează continuu pulsațiile virtuale ale creativității. "Pendulul nostru poetic, spune Valéry, pornește de la senzația noastră, ajunge la o idee sau un sentiment și se întoarce spre o amintire a senzației și spre acțiunea virtuală ce produce această senzație" (*ibid.*). Limbajul poetic nu este doar semnificare a lucrurilor absente, idee



nutritivă ce irizează carnea cuvântului, amintire actualizată, ci şi impuls spre acţiune, senzaţie a trecerii prin prezent, proiect al dorinţei. "Pendulul viu" ne trimite mereu înspre imaginea unei impresii absente, pentru a ne întoarce apoi la sensul unei expresii prezente, plimbându-ne într-un teritoriu poetic ce e *în acelaşi timp* memorie şi previziune, actualizare şi acţionare. Poezia nu e actuală decât dacă e mereu în act, în măsura în care ea rămâne vie în dinamica acestui balans neîntrerupt. Căci ea nu se teme poate de nimic mai mult decât de riscul de a putea să pară anacronică, de primejdia de a părăsi, chiar şi pentru o clipă, actualitatea clipei. Nu de puţine ori, însă, asistăm la un fenomen paradoxal: anacronismul nu "loveşte" doar formele depăşite de timp, ieşite din actualitate; există şi un anacronism al modernităţii *voite* cu orice preţ, al noutăţii revolute încă din momentul apariţiei sale.

Pendularea de care vorbeam nu înseamnă scepticism, îndoială ori şovăială (poemul nu se îndoieşte de sine), ci însăşi respiraţie a realului, adevăr al lumii cumpănite în armonia celor ce se atrag şi îşi răspund. Într-o scrisoare către abatele Brémond (în *Réflexions sur la poésie*), referindu-se la sensibilitatea poetică situată într-o "stare de dorinţă", Paul Claudel afirmă de fapt acelaşi lucru: activitatea creatoare e "somată" să "răspundă impresiei prin expresie", realizând astfel întâlnirea răspunzătoare între cei doi poli, al imaginaţiei şi al dorinţei, loc privilegiat în care adevărul prezenţei poetice nu se rosteşte decât în impulsul pe care îl stârneşte "pasiunea imaginii" (Maurice Blanchot). Mai mult chiar, "adevărul, remarcă Lucian Raicu în *Reflecţii asupra spiritului creator*, se desfăşoară mai liber de constrângeri în tiparele declarate ale ficţiunii, trăind mai bine, la adăpostul lor, o existenţă «artistică» de *incognito*". Cu alte cuvinte, în dubla sa raportare – reprezentativă şi productivă – actul poetic poate fi la fel de *exact* şi de *adevărat* (uneori chiar *mai* exact şi *mai* adevărat) ca şi (decât) observaţia cea mai frustă.

Vorbeam de trecere prin prezentul unei senzaţii. Or, senzaţia trimite întotdeauna la ceva de dincolo de ea. De aceea, pendulul poetic măsoară prezentul trecerii, ridicând însă la înţelegerea netrecătorului, a unui semn fără vârstă (doar în acest sens putem spune, împreună cu Claudel, că "semnul este o fiinţă"). "Înţelegem (în sensul poetic al cuvântului) trecând pe deasupra a ceea ce trece", cufundându-ne "în definit pentru a găsi în el inepuizabilul" (Claudel, *op.cit.*). Definitul – lumea senzaţiei prezente, a impresiei trecătoare -, el însuşi trecător în denotaţia sensului său limitat, nu poate răspunde singur la întrebările ridicate de gândirea poetică. Revenind la ceea ce afirmam la început, lucrul definit este lucrul gândit, adică pierdut în privinţa dimensiunii sale creatoare. E lucrul făcut şi nu lucrul ce (se) face, lucrul actualizat şi ca atare captiv în clipă şi nu lucrul activ, adică viu în eternitate. Doar ceea ce nu poate fi epuizat prin gândire e netrecător, principiu al celor ce fiinţează ca voci

ale trecerii. Nu clipa clipirii, ci privirea trează din ochiul închis, scânteia pâlpâitoare din ochiul orb...Un ochi care "nu lucește, ci vorbește" (E. Lévinas). În același sens, René Char afirmă în *Feuillets d'Hypnos*: "Dacă omul nu ar închide uneori ochii în mod suveran, ar ajunge să nu mai vadă ceea ce merită să fie privit".

Înțelegerea diferenței devine acum laudă a ceea ce e identic, sens al unei rostiri ce depășește spațiul poemului sau, mai bine, îl investește cu adevărata sa vocație: metafizică și revoluționară. Ceea ce nu înseamnă decât faptul că adevărul și tinerețea pururi vie a poeziei sunt echivalente cu noutatea și veșnicia ei, o "inovație veșnică ce deplasează limitele" (Saint-John Perse, *Poésie*) înspre ceea ce se oferă ca apariție semnificantă. Ceea-ce-apare este chiar *prezența* luminătoare a cuvântului ce resemnifică adevărul lucrurilor, tinerețea fără bătrânețe a realului care, pentru o clipă, trece prin sălașul poemului, însuflețind adâncul unei rostiri personale, nebănuite și transfiguratoare. Este tocmai trecerea dorinței ca semn al rămânerii în frăgezimea nepieritoare a ființei cuvântătoare ce slăvește ivirea unei lumi noi: actul revoluționar al creativității. Or, – și în plan poetic cu atât mai mult – nu există revoluție fără revelație. O spune și Claudel în *Religion et poésie*: "Nu există pentru lucruri și pentru poeme decât un singur mod de a fi noi, acela de a fi adevărate, și un singur mod de a fi tinere, acela de a fi eterne".

*

Să ne întoarcem la Heidegger. "În esența ei orice artă este Poezie (*Dichtung*)", spune el în *Originea operei de artă*. Este o esență a artei, ce păstrează și adeverește adevărul în operă, pe care o distinge de poezie (*Poesie*), ca una dintre modalitățile de manifestare a adevărului, adică a poetizării (*Dichten*). Ceea ce se arată în operă ca adevăr este chiar deschisul ca stare de neascundere care survine în demersul poetic. Astfel că esența artei este "punerea-de-sine-în-operă a adevărului", punere care însă re-pune totul altfel, căci natura operei de artă nu apare în esența ei decât în această modalitate de a fi *diferită* de starea naturală a ființării. Ce este acest *diferit* pe care esența poetică a artei îl pro-pune ca adevăr? Este nerostitul însuși care își face intrarea în lume și prin care ființa dă nume propriei sale ființări. Ceea ce înseamnă că poetizarea este o aducere la deschiderea limbii, o ridicare la lumina cuvântului a tot ceea ce este pregătit să se rostească. Dar nu în virtutea naturii sale nemijlocite, conform închiderii unei lumi a cărei realitate ascunde realul, ci în și prin natura poetică ce "ctitorește" adevărul, în sensul că oferă, întemeiază și începe ceea ce îi e dat să păstreze și să adeverească. Să zăbovim o clipă asupra acestor trei înțelesuri ale ctitoririi.

Ctitorirea ca oferire. Opera de artă, prin simplul fapt al punerii în sine a adevărului, se prezintă ca fiind altceva decât obişnuitul, şi aceasta pentru că realitatea nemijlocită nu-i poate confirma ori deduce adevărul. Obişnuitul rostirii este luminat de acest nerostit care accede la manifestare, care se dă pe sine şi îşi face loc în golul nesemnificabilului. "Ctitorirea este un prea-plin, un dar", întrucât ceea ce ea oferă nu este o altă natură a rostirii fiinţei, ci însăşi esenţa naturii fiinţării care nu poate locui în limbă decât poetic.

Ctitorirea ca întemeiere. Adevărul ce survine în operă, ca stare de neascundere a fiinţării, creează totodată locul operei, căci nu o oferă doar drept noutate absolută, ci îi oferă un temei în care să se înrădăcineze. Dar temeiul, ca izvor al survenirii, se închide în sine, ascunzând adevărul în odihna oricărei ctitoriri. Trebuie, aşadar, ca temeiul să iasă din ascundere, să întemeieze şi să poarte adevărul în acel spaţiu în care el este în cea mai mare măsură creator. Creativitatea neîntemeiată este nedărnicie şi nelibertate; abia libera dăruire întemeiază opera în poeticitate, în acea stare de creare-extragere care, oferind artei lumină, o face să lumineze şi să se împlinească în Poezie.

Ctitorirea ca începere. Dacă arta ca Poezie este oferire şi întemeiere, adică deschidere a esenţei şi libertate creatoare a unui temei purtător de adevăr, înseamnă că ea este şi început absolut. Cu ea începe, într-adevăr, starea de vizibilitate a neobişnuitului, în ea survine rostirea vestitoare a noutăţii rostirii. Tot ceea ce arta pro-pune este deja pro-dus în acel salt dincolo de obişnuitul unui parcurs rătăcitor, în miezul stârnirii iniţiale care, aşezându-se în operă, se realizează ca Poezie, ca lucru deschis în Lucrare.

Acestei triple vocaţii a înţelesului operei-ctitorire – dăruitoare, întemeietoare, începătoare – îi adăugăm *ctitorirea ca mărturisire*. Ceea ce se pune ca prezenţă a adevărului în opera de artă se dă ca adevăr semnificativ, ca apariţie cu sens. Este chiar valoarea care se impune ca eveniment al noutăţii rostirii. Este percepută ca valoare doar opera ale cărei strategii novatoare permit naşterea evenimentului. Căci ceea ce în ea vorbeşte se arată totodată ca semnificaţie ce survine, ca ceva a cărui apariţie schimbă nu numai datele dinamice ale prezentului (pe care le îmbogăţeşte cu o nouă valoare), ci şi deja-datul trecutului pe care îl pune într-o altă lumină. Opera creată este cu adevărat creatoare doar în măsura în care ne spune ceva pentru că ea se adresează însăşi actualităţii noastre, la fel cum în interpretarea creaţiei ne re-creăm pentru că înţelesul pe care îl desluşim ne interpretează. Contemporaneitatea operei este o valoare vie ce se manifestă ca fiinţare a unui adevăr ce rosteşte noutatea apariţiei. Ceea ce vorbeşte în operă este tocmai ceea ce se arată ca semnificativitate, ca arătare ce ne priveşte şi, ca atare, de neocolit cu privirea. Opera se mărturiseşte în chiar locul şi timpul privilegiat

al apariției sale. Ceea ce se prezintă ca eveniment se dă pe față, ca în-fățișare a adevărului ieșit în neascundere, în clipa și în locul în care prezența sa se face vizibilă. Orice interpretare se oferă acestei oferiri, se ex-pune evenimentului, în sensul că se pune în fața unei valori prezente, a unei noi întemeieri, a unui mereu proaspăt început. Ceea ce înțelegem interpretând este ceea ce vorbește în fața noastră, propriei noastre priviri pe care o călăuzește, indicându-i *semnul* vizibil al unei apariții rostitoare.

În acest sens, interpretarea nu poate fi decât subiectivă, căci ea este o re-prezentare creatoare a unui subiect pentru care nu mai există un obiect de lectură (după cum nu mai există nici semnătura unui autor), ci doar semnificațiile rostirii unui spirit care se oferă înțelegerii. Miza interpretării constă în recunoașterea și luminarea unui eveniment al ființei pe care îl creditează depunând mărturie în prezența noutății sale. Iar ceea ce se creditează este tocmai actul mărturisitor al creației, frumusețea rostirii adevărului. În opera de artă, adevărul se arată drept frumusețe. "Frumosul își are astfel locul în survenirea adevărului", nu pentru că i se adaugă precum o altă față a lui, ci întrucât apare ca loc poetic în care adevărul poate locui, și nu oricum, ci ca lumină ce deschide cuvântul, ca revelare a ceea ce în esența creatoare a ființei nu încetează să trezească și să întrebe. Expusă acestei libertăți mărturisitoare a creației, interpretarea trebuie să fie conștientă că ceea ce îi e dat să aducă la lumina gândului nu este un răspuns, o soluție lămuritoare definitivă, ci mai degrabă zvonul unei întrebări, o neliniștitoare dar fecundă punere pe gânduri.

"O atare meditație nu poate să forțeze drumul care duce la artă și la devenirea ei. Însă această cunoaștere meditativă este pregătirea provizorie, și de aceea indispensabilă, pentru devenirea artei. Numai o asemenea cunoaștere pregătește operei spațiul, creatorilor calea, păstrătorilor-adeveritori locul ce le este propriu". Urmând îndemnul lui Heidegger, să lăsăm să strălucească și să cânte esența poetică a artei, în chiar locul locuirii adevărului, așa cum s-a arătat ea în înțelesul câtorva din marii săi păstrători-adeveritori.

ÎNȚELESUL POETIC AL ARTEI

"Ce-i drept, se vorbeşte despre operele nemuritoare ale artei şi despre artă ca despre o valoare eternă. Se vorbeşte astfel în acea limbă, care în toate problemele esenţiale nu ia decât o atitudine aproximativă, deoarece ea se teme că a fi exact înseamnă în ultimă instanţă: a gândi. Ce teamă este astăzi mai mare decât aceea de a gândi? Are oare vorbirea despre operele nemuritoare şi despre valoarea de eternitate a artei vreun conţinut şi vreo justificare? Sau aceste afirmaţii au ajuns să fie numai simple formule, gândite doar pe jumătate, într-o epocă în care marea artă, dimpreună cu esenţa ei, l-a părăsit pe om?"

Martin Heidegger,
Originea operei de artă

I

FRUMOSUL ÎN SLUJBA ADEVĂRULUI

(ONTOPOETICI ROMANTICE)

"Puterea poetică este capabilă de a gândi contradictoriul şi de a-i opera sinteza".

F. W. J. Schelling

"Adevărata poezie, poezia completă, se află în armonia contrariilor".

Victor Hugo

DESPRE CUM E ARTA CU PUTINȚĂ
(August Wilhelm Schlegel)

I. Prelegeri despre artă şi literatură dramatică (1809 – 1811)

1. Originea şi esenţa romantismului (Prelegerea I)

Încercând să concilieze poziţii ce păreau ireductibile (şi care au dus, în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, la celebra "dispută dintre antici şi moderni"), gândirea începutului de secol XIX pare că află în sfârşit soluţia unei înţelegeri corecte a acestui fals conflict. Conflict care şi lui A. W. Schlegel îi părea "o contradicţie aparentă", din moment ce ia naştere după modelul oferit de natura însăşi. Natura umană, spune Schlegel, este simplă la temelia ei, dar, pe de altă parte, această simplitate nu este una absolută, întrucât se află în adâncul ei forţe antagonice, mişcări contradictorii care nu îi pun însă în pericol unitatea, ci, dimpotrivă, i-o asigură prin ceea ce s-a numit, începând încă de la Cusanus, *coincidentia oppositorum* : "Întregul joc al mişcării vii se bazează pe concordanţă şi opoziţie". Schlegel se întreabă pe bună dreptate de ce acest fenomen nu s-ar repeta, la alt nivel, şi în istoria omenirii, şi mai cu seamă în istoria artei şi a poeziei, unde poate este cel mai bine repetabilă această dialectică a spiritului. Intră, ca atare, în jocul acestei dialectici două forţe ce par a se opune: modernismul romantic şi clasicismul antic. De precizat că pentru A.W. Schlegel (ca de altfel pentru toată şcoala romantică) participă la "clasicitate" atât arta propriu-zis antică (greco-latină), cât şi acele tendinţe care şi-au propus să-i reactualizeze doctrina poetică (umanism renascentist, clasicism francez, iluminism). Pornind de la o afirmaţie a lui Hemsterhuis, Schlegel distinge între sculpturalitatea veche şi picturalitatea cea nouă, atribuind spiritului antic plasticitate iar spiritului modern pitoresc: "spiritul întregii arte şi poezii antice este *plastic*, pe când al celor moderne este *pitoresc*".

Ce înţelege A.W. Schlegel prin spiritul *plastic* al culturii antice (clasiciste)? În primul rând, faptul că întreaga artă şi poezie au fost expresia conştiinţei unei armonii existenţiale, a unui cadru spiritual privilegiat în care toate forţele concurau la proslăvirea aceleiaşi unităţi. Anticii "au conceput poetica bucuriei", şi în primul rând a bucuriei de a

preamări frumusețea vieții care, purificată și înnobilată, a devenit frumusețea artei. În al doilea rând, este vorba de importanța covârșitoare a religiei grecești care diviniza forțele naturii și ale vieții pământești și, astfel, hrănea arta care o împodobea.

Religie însă care s-a dovedit la un moment dat insuficientă pentru a răspunde la noile întrebări ale omului ce se năștea într-o lume nouă. Este și cauza principală, după A.W. Schlegel, a apariției unei mutații în mentalitatea și, în general, în spiritualitatea europeană. Iar acest lucru s-a petrecut odată cu apariția *creștinismului,* devenit "principiu conducător în istoria popoarelor mai noi". Alături de creștinism, un alt factor înnoitor este "*specificul german*" al națiunilor nordice care au adus un nou impuls de viață. Împletirea celor doi factori, creștinismul și spiritul germanic, a creat predispoziția unei noi sensibilități artistice, cu adânci repercusiuni în cultura europeană. Un al treilea factor este *cavalerismul,* virtute hrănită cu un spirit nou, cel al iubirii concepute ca adorație entuziastă a feminității autentice (ca rezultat, din nou, al împletirii cu creștinismul, în ceea ce privește slăvirea maternității virgine - "imaculata concepțiune"). Astfel că cei trei factori menționați au solicitat omul lăuntric, trezindu-i sentimentul independenței morale. "Cavalerismul, iubirea și onoarea sunt, alături de religie, însăși obiectele poeziei naturale", rădăcinile acesteia aflându-se în evul mediu, în acea epocă miraculoasă și eroică redescoperită cu admirație de întregul romantism.

Un ultim factor, poate cel mai important în explicarea resorturilor lăuntrice ale ivirii noii mișcări, este *melancolia,* văzută ca "esență a poeziei nordice". Dacă la greci, firea era mulțumită cu ea însăși, în acord cu marea armonie cosmică, în concepția creștină "contemplarea infinitului a distrus finitul". Nu mai este un finit în acord cu infinitul, ci un finit zdrobit de măreția unui infinit al cărui foșnet macină sufletul. Experiență existențială ce naște melancolia sau nostalgia după o lume promisă în care se speră. În acest sens, "poezia anticilor era o poezie a posesiunii, poezia noastră este una a nostalgiei; prima stă înfiptă solid în pământul prezentului, cealaltă oscilează între amintire și intuiție". Chiar dacă seninătatea grecească "suporta" și tragedia amară (dar ca pe un corectiv existențial - acel "hybris" al lipsei de măsură), poezia romantică poate ajunge și la expresia bucuriei, dar, spune Schlegel, "va purta totdeauna în sine, într-un ce fără nume, urmele propriei sale surse", și anume acea conștiință a scindării interioare, pe de-o parte mărginită în condiția materială iar, pe de altă parte, tânjind mereu spre condiția spirituală. Poate că, prin contrast, niciodată până în epoca romantică, apăsarea materiei nu a fost resimțită cu atâta acuitate. De aceea, conchide



Schlegel, "în arta şi poezia grecească există o unitate iniţială inconştientă a formei şi a subiectului; în arta şi poezia mai nouă (...) se urmăreşte o întrepătrundere mai intimă a celor două, considerate ca două aspecte opuse". Forma artei greceşti a ajuns la desăvârşire datorită unui subiect desăvârşit, al acelui infinit armonic; forma artei moderne este fatalmente imperfectă în aparenţă, dar însăşi această "imperfecţiune" exprimă esenţa autentică a condiţiei umane.

2. *Despre spiritul dramei romantice (Prelegerea a XII-a)*

A.W. Schlegel îşi continuă investigaţia cu referire la "contradicţia aparentă" între antici şi moderni în zona creaţiei dramatice. Calea imitării (teoria *mimesis*-ului care a dominat estetica de la Aristotel până în secolul al XVIII-lea) îi pare o cale a constrângerii creativităţii. Fireşte, recunoaşte el, "că spiritul poetic are nevoie de o delimitare, pentru a evolua în cadrul ei cu o libertate frumoasă", are nevoie deci de anumite reguli şi legi ce decurg din propria sa esenţă, ceea ce nu impietează însă asupra originalităţii. Orice spirit creator plăsmuieşte în cadrele unei anumite *forme*, dar "forma este mecanică atunci când se aplică unui subiect oarecare ca un adaos întâmplător, fără legătură cu textura lui". În schimb, "forma organică este înnăscută: ea modelează dinlăuntru spre afară şi atinge stadiul conturării definitive odată cu dezvoltarea deplină a embrionului". Se distinge astfel forma exterioară (care într-adevăr este constrângătoare) şi forma interioară, cea autentică, adică determinată de însuşi conţinutul operei artistice. Chiar dacă orice formă este o manifestare vizibilă a unui conţinut, ea este "un exterior semnificativ", căci exprimă esenţa ascunsă a lucrului. Doar lucrul îşi poate alege propria sa formă, ca semnificare elocventă a adevărului ce îl locuieşte.

Ceea ce înseamnă că, odată cu schimbarea epocilor culturale, spiritul poetic trebuie să-şi plăsmuiască o nouă formă de expresie, în conformitate cu reorientarea sensului sensibilităţii artistice. Formele vechi nu pot fi adaptate noilor cerinţe (de aici, dispariţia sau degradarea unor specii literare precum epopeea, poemul eroic, tragedia); vremurile noi cer forme noi de manifestare, şi astfel se explică apariţia *dramei romantice*. Spre deosebire de arta antică ce opera o separare strictă între aspecte eterogene, arta romantică topeşte cât se poate de intim toate contrastele, înlocuind teoria purităţii genurilor cu aceea a amestecului lor. Dacă arta antică reflectă frumuseţea nealterată a lucrurilor în armonie cu principiile universale considerate în puritatea lor, arta romantică înlocuieşte acest

cosmos static şi steril cu un haos fertil, "haosul ascuns în mijlocul creaţiei, ba chiar în sânul ei" (este aceeaşi concepţie a contradicţiei ce pune în mişcare, ca izvor al creativităţii şi înnoirii). Arta antică beneficiază de claritate în virtutea asemănării cu natura, dar e o claritate autonomă, specifică fiecărei opere în sine, pe când arta romantică este mai aproape de misterul universului, căci nu mai clarifică fragmente, ci înfăţişează un tot indivizibil, în care toate se întrepătrund de cele mai multe ori în mod inexplicabil. Este misiunea artei de a aduce la expresivitatea limbajului tocmai acest inexplicabil, misterul în care toate se contrazic, dar care le ţine pe toate în aceeaşi zicere.

În acest context, tragedia antică este comparată cu "un grupaj sculptural", în timp ce drama romantică cu "un mare tablou" în plină mişcare (a se vedea diferenţa semnalată între *plasticitate* şi *pitoresc*), totul plutind într-o "lumină magică", lumină care învăluie şi dezvăluie totodată (este un prim indiciu referitor la atmosfera operei artistice). Chiar dacă tabloul va fi mai imperfect conturat decât grupajul sculptural, el dă glas nu materiei, ci vieţii înseşi în ceea ce are ea mai puţin material, şi anume "un spectacol pestriţ", cel al realităţii care vorbeşte fanteziei. Nu oferă ca atare totul de-a gata, ci ne cheamă la gândire. Procedeele sunt multiple: de la schimbarea timpului şi locului acţiunii (distrugerea celebrei unităţi clasice), până la contrastul dintre glumă şi seriozitate şi amestecul de părţi dialogate şi lirice. Totul în vederea trezirii acelor semnificaţii ascunse care alcătuiesc, abia în unitatea aspectelor divergente, adevărata frumuseţe.

II. Prelegeri despre artă şi literatură frumoasă (1801 – 1804)

1. Esenţa artei (Prelegerea a II-a)

Dar ce este frumuseţea? După Schelling, "infinitul reprezentat finit." Frumosul apare astfel ca reprezentare simbolică a infinitului, reprezentare prin care infinitul *pare* să fie finit, adică ni se dă ca posibilitate de înţelegere şi apreciere. Finitul îi apare lui A.W. Schlegel ca alcătuire de suprafaţă a existenţei naturii (o existenţă determinată), pe când infinitul este temeiul oricărei realităţi. Infinitul nu e, ca atare, o ficţiune, un transcendent, ci însuşi fundamentul a ceea ce este. "Cum poate fi redus infinitul la suprafaţă, la înfăţişare concretă?" se întreabă Schlegel. Şi tot el răspunde: "doar simbolic, în imagini şi semne". Este chiar ceea ce se înţelege prin concepţie poetică; trecând dincolo de datele

simțurilor, ea percepe figurativ ceea ce se sustrage raționalizării, act prin care realitatea este însuflețită de o nouă viață. "A scrie poezie (...) nu înseamnă altceva decât o veșnică simbolizare", adică stabilirea unui raport între un aspect exterior și unul interior, între manifestant și manifestat. Este o dublă mișcare aici: pe de-o parte, revelarea spiritului în material, iar, pe de alta, recunoașterea în material a spiritului. Dublă mișcare întemeiată pe un "act absolut" ce reface "caracterul inițial unitar al spiritului și materiei". Revelarea și recunoașterea sensului țin de planul *expresiei*: "conținutul lăuntric este presat spre exterior parcă de o forță străină nouă; sau expresia este o variantă a exteriorului care iese forțat la iveală din interior". Dar limbajul nu este atât expresie cât *reprezentare*. Înseamnă că în ceea ce ajunge la expresie recunoaștem ceea ce se reprezintă ca manifestare simbolică a unui reprezentat. Schlegel explică acest proces în trei trepte: 1. Corelația dintre anumite sunete și anumite emoții lăuntrice, ca semne nemijlocite ale acestora; 2. Aceste semne nemijlocite (directe, deci nemotivate) devin semne ale semnelor, transformându-se unul într-altul; 3. Rezultă o re-prezentare care slujește din nou ca imagine sau semn pentru altă reprezentare. Este vorba de un proces de "simbolizare sau metaforizare" care merită o atenție specială.

În primul rând, avem emoțiile ce se exteriorizează prin sunetele limbii, sunete ce au rolul de semne ale stărilor sufletești pe care le exprimă în limbaj. În al doilea rând, semnele acestea folosite în limbaj nu sunt decât elemente ale unui cod convențional, semne nemotivate (sau arbitrare) ale unor semne directe. În al treilea rând, aceste semne lingvistice desemnează o realitate pe care o semnifică, adică o re-prezintă, dar care, la rândul lor, joacă rolul de simple semne reprezentate într-o altă reprezentare (de gradul doi). Sau, în cuvintele lui Schlegel : "limba pornește de la simpla expresie, trece prin folosirea convențională și ajunge la reprezentare". Din această constatare, el desprinde două concluzii : 1. Dacă semnele arbitrare devin dominante, adică în cazul în care limbajul convențional nu mai e în stare să fie suportul altor reprezentări, nu avem decât "o colecție de simboluri logice", de ordin mental. Este situația în care dominantă este denotația cuvintelor, în care nu mai avem raport direct între semn și lucrul desemnat (sau denotat). Semnul duce singur o existență abstractă subordonată univocității. 2. Pentru a reda limbii caracterul poetic, trebuie restabilită funcția ei metaforică, adică a treia treaptă a reprezentării care este, de data aceasta, o re-prezentare simbolică. Acest proces de figurare, bazat pe polisemie și deci pe ambiguitate, favorizează recrearea limbii în poezie, concluzie ce privește așadar crearea din limbajul comun a limbajului poetic. Act văzut de Schlegel în trei etape

: a. "Fiecare lucru se reprezintă în primul rând pe sine însuşi, adică revelează aspectul său interior prin exteriorul său, esenţa prin aparenţă (este aşadar simbol pentru sine însuşi)". În această primă fază, lucrul cuvântat în poezie ajunge la propria sa reprezentare de sine, căci esenţa sa se manifestă prin aparenţă (ceea ce este semnificat întemeiază semnificantul, ca mod de dezvăluire simbolică); b. "mai apoi ceva cu care stă în corelaţie mai strânsă şi ale cărui influenţe le suferă". Reprezentarea de sine a lucrului, ca semn semnificant în şi prin cuvânt, intră în relaţii cu alte reprezentări contextuale ce interacţionează în câmp poetic ; c. "în sfârşit, este o oglindă a universului" . Reprezentarea simbolică la scara poemului este o replică a simbolurilor universale, o reflectare "speculativă" (şi speculară) a logos-ului. Are loc, prin urmare, o transpunere creatoare ce nu modifică datele realului ci, dimpotrivă, îi revelează adevărul conform căruia "unul este totul şi totul este unul". Realitatea nu e decât aparenţa pe care fantezia poetică o înlătură, sau mai degrabă o străpunge, o transparentizează, scoţând la lumină unitatea şi frumuseţea creaţiei. Unitate şi frumuseţe revelate de "misterul poeziei", singurul mijloc al omului de a re-prezenta adevărul. Ceea ce e frumos nu poate fi decât unitar în esenţă, în ciuda contradicţiilor de aparenţă. Iar dacă "frumosul trebuie să fie în mod necesar un fenomen semnificativ", aceasta pentru că ceea ce el semnifică este însăşi capacitatea creatorului de a vorbi despre adevăr în chiar limbajul adevărului.

2. Raportul dintre artă şi natură (Prelegerea a VII-a)

În *Poetica,* Aristotel a enunţat premisele conceptului de *mimesis* : artele frumoase sunt imitative. A.W. Schlegel consideră acest postulat sub un dublu aspect : în ceea ce are el adevărat (arta este o reflectare imitativă a realităţii de care nu poate face abstracţie) şi neadevărat (imitaţia reprezintă esenţa artei). Ceea ce filosofia modernă (romantică, dar nu numai) a adăugat a fost noţiunea de *natură*: "arta trebuie să imite natura". Dar ce este *natura*?

a. Dacă înţelegem prin ea tot ceea ce există în afara artei, obţinem o noţiune negativă (arta, raportându-se la ceea ce nu este artă, imită ceva deja existent). S-ar ivi astfel un raport pasiv care exprimă o simplă copiere sau repetare a unui dat considerat ca model ; arta n-ar fi decât o copie, cât mai fidelă cu putinţă, a acestui model. *Principiul imitaţiei*, înţeles şi aplicat în acest mod primar, nu duce decât la confuzia, bazată pe o perfectă asemănare, între obiectul reprodus artistic şi cel real. Dar în acest caz, principiul imitaţiei s-ar întemeia pe o iluzie căreia îi dăm numele de "adevăr" al artei. Se confundă



aici, după Schlegel, "iluzia" cu "aparența jucăușă" a artei autentice. Dacă aceasta din urmă înseamnă desprindere de natura imitată, în sensul în care înțelegem o reprezentare artistică drept conștientizare a ficționalității, iluzia nu e decât rezultatul erorii de a crede că în artă realitatea (natura) apare ca o esență, ca un ceva imuabil identic cu sine. S-ar anula ca atare dintr-odată funcția creatoare a artei, care nu constă în copierea servilă a unui model ("care ar răpi spiritului orice libertate a contemplării"), ci în re-prezentarea naturii care se înfățișează ca aparență, ca ceea ce apare într-un alt mod de a fi (și "căreia i se dăruiește în mod liber sufletul încântat"). Avem deci pe de-o parte libertatea autentică a contemplării, iar pe de altă parte constrângerea pe care o exercită imitația brută a naturii.

Iluzia specifică acestui mod de înțelegere a imitației nu este străină de ceea ce s-a numit dezideratul *verosimilității*. Verosimilitatea, spune Schlegel, "se întemeiază pe calculele rațiunii, care nu pot fi aplicate la o operă de artă frumoasă; în poezie nu poate fi vorba de altă verosimilitate decât de faptul ca un lucru să pară adevărat". Spre deosebire de adevăr care semnifică însăși esența lucrurilor prin care ele sunt în existență, verosimilitatea este o aparență, ceea ce *pare* să fie adevărat, asemănându-se cu adevărul. Prost înțeleasă, verosimilitatea este o adeverire mentală, ceea ce rațiunea demonstrează a fi *în conformitate* cu adevărul. Arta nu are a face cu *această* verosimilitate, căci ea nu-și propune să demonstreze nimic. Și totuși, arta face "ca un lucru *să pară* adevărat" (*s.n.*). Ceea ce înseamnă că ea nu are pretenția iluzorie de a înfățișa ca atare o esență a naturii ca fiind purul ei adevăr (ceea ce ne-ar readuce la dezideratul imitației-ca-iluzie), ci de a re-prezenta natura "într-o lume străină", de a o trans-pune nu într-un "alt" adevăr, ci într-o altă formă de re-prezentare a adevărului. Arta are propriul ei adevăr, pentru că ea re-prezintă adevărul; făcând ca un lucru *să pară* adevărat, ea îl face totodată să a-pară cu adevărat, în și ca adevăr.

b. În afară de accepția naturii ca dat existent în afara lumii artei, natura este și numele interiorității umane, firea sau specificitatea ce ne definește condiția: "Într-un alt sens, se mai numește *natură* și ceea ce iese la iveală în om, spontan și fără efort, prin contrast cu lucrurile plăsmuite artistic". Arta se raportează la această natură în două feluri: "cu privire la oamenii reprezentați și cu privire la persoana artistului". Dar și aici putem vorbi de două aspecte opuse, unul fiind *principiul naturaleței* iar altul *imperativul artistic*. Dacă cel dintâi permite o libertate fără control, doar de dragul "firescului" pe care îl exprimă cel ce se lasă orbește în voia naturii sale, cel de-al doilea impune în mod artificial obstacole și reguli care încorsetează libertatea artei. În primul caz, naturalul uzurpă arta, în



cel de-al doilea artefactul asfixiază natura, ambele tendințe reprezentând de-naturări ale artei autentice.

c. Dacă însă, într-o a treia accepțiune, "extindem cuvântul ***natură*** din nou la chintesența tuturor lucrurilor, atunci înțelegem, firește, că arta trebuie să-și aleagă subiectele din domeniul naturii, căci în afară de aceasta nu există nimic altceva". Oricât de înaripată ar fi imaginația poetică, ea nu poate face abstracție de experiența naturii care îi oferă materialul plăsmuirilor sale: "fantezia poate deveni, de fapt, supranaturală, dar niciodată extranaturală", căci elementele creației ei trebuie să fie împrumutate dintr-o realitate existentă. De aceea, principiul imitației naturii nu mai este o recomandare sau chiar un imperativ, ci o necesitate implicită. Inspirându-se din natură, creând *cu* natura, "arta trebuie să plăsmuiască natură", așadar să transforme, să transfigureze și să recreeze existența naturală. Abia astfel, natura este într-adevăr imitată, în sensul că ea nu e abandonată, și nici copiată, ci adusă la reprezentare, făcută să apară cu semnificații noi, cu neputință de surprins în simpla ei înfățișare neartistică: "Prin simpla reproducere, copiere, vom fi totdeauna dezavantajați față de natură, astfel că arta trebuie să urmărească altceva pentru a recupera acest dezavantaj, iar acest altceva este *pura revelare a aspectului semnificativ din aparență*" (*s.n.*). Înțelegem acum că menirea artei, care este chiar creativitatea ei, constă nu într-o re-producere sau într-o re-luare ca atare a naturii, o înfățișare a ei încă o dată, ci în re-prezentarea a ceea ce în natură semnifică *altceva*, un alt sens al ei ce se prezintă ca apariție și nu se revelează decât în artă.

Luând modelul creativității naturii, creând *precum* natura (și doar în acest sens putem vorbi de imitare, "în sensul lui mai nobil"), arta plăsmuiește opere vii, dar în mod independent de natură. "În această cea mai venerabilă accepțiune", natura este o forță de producere, o energie a vieții înseși, iar arta este o recreație a vieții prin ceea ce în viață este mai semnificativ, adică frumusețe revelată. Arta însăși e natură, dar *natură creatoare.* Astfel că raportul dintre artă și natură nu este unul de excludere, după cum nu este nici unul de subordonare într-un sens sau în celălalt, ci o relație dialectică de între-pătrundere, o intimă între-deschidere spre orizontul vieții și al creației

3. Despre poezie (Prelegerea a XXIII-a)

Dacă scopul artei în general nu poate fi cuprins într-o noțiune rațională, căci frumosul apare ca re-prezentare a infinitului în finit și, totodată, ca fenomen semnificativ al creației universale, cu atât mai mult,

"mediul poeziei este tocmai acela prin care spiritul omenesc devine de fapt conştient şi prin care pune stăpânire pe reprezentările sale pentru o înlănţuire şi exteriorizare arbitrară: limba". Ca atare, poezia este un element mediator creator între spirit şi obiectele reprezentării; discursul poetic este un limbaj specific ce re-creează realitatea cu ajutorul semnelor arbitrare. De aceea, poezia este "cea mai cuprinzătoare dintre toate artele", spiritul universal fiind prezent pretutindeni în creaţiile poetice. Acest spirit universal ajuns la reprezentare este "poeticul" lucrurilor naturale, acel spor de sens şi de viaţă pe care natura nu îl arată decât în creaţia artistică. În acest sens, spune A.W. Schlegel, "poezia desemnează de fapt invenţia artistică, actul minunat prin care această invenţie îmbogăţeşte natura". Capacitatea inventivă - imaginantă - spune de fiecare dată altfel ceea ce natura ne prezintă, o re-prezintă, ca atare, ca natură grăitoare. "Poezia este o adevărată creaţie şi revelaţie", întrucât limbajul poetic - ivit necontenit "din sânul poeziei" - este însuşi locul în care natura poate vorbi. Nu vorbeşte însă ca natură, ci ca revelare a ceea ce în ea este semnificativ, ca orizont al semnificaţiei ce o recreează neîncetat. Aşadar, "în poezie se plăsmuieşte din nou ceva deja plăsmuit", o creaţie re-creată nu în sensul unei repetări, ci al unei reînnoiri, al unei inepuizabile disponibilităţi de transfigurare. Orice poezie este astfel "un poem în continuă devenire şi transformare, niciodată desăvârşit". Ceea ce înseamnă că poezia nu numai creează, dar şi interpretează ceea ce se revelează în limbaj; de aceea, "poezia se simte la ea acasă în limbă", căci ea dă glas limbii înseşi. Departe de a fi "un simplu lux al spiritului", ea oferă spiritului posibilitatea de a recrea lumea, de a o rosti în chiar experienţa omenească a lumii. Dacă "poezia a fost creată odată cu lumea", *şi* lumea se creează pururi pe sine odată cu poezia.

Schlegel distinge la rădăcina poeziei trei trepte sau epoci de formare: 1. poezia elementară în forma *limbii primare*; 2. separarea succesiunilor poetice din lăuntrul nostru de alte stări eventuale, printr-o lege exterioară a formei, şi anume prin *ritm*; 3. legarea şi concentrarea elementelor poetice într-o concepţie a întregului univers, *mitologia*. Cu alte cuvinte, se distinge între poeticitatea limbii propriu-zise, virtutea ei expresivă şi simbolizantă; autonomizarea discursului poetic, prin adoptarea ritmului; şi, în sfârşit, sfera mitologică în care poezia e ridicată la rangul de concepţie universală *implicită* asupra lumii. Dacă limba este, chiar de la naşterea sa, elementul primar al poeziei, ritmul este legea ei exterioară, iar mitologia reprezintă organizarea limbii la nivelul înţelegerii şi contemplării realităţii în totalitatea ei. Este o explicaţie genetică, nu a poeziei ca discurs finit, ci a *poiesis*-ului, a poeticităţii în drum spre ceea ce o aşază în pagină. O "poetică generală" care încearcă să dea seamă de însăşi esenţa poeziei; prin urmare, nu de modul ei de a fi alcătuită, ci de modul ei de a fi cu putinţă.

POEZIA TRANSCENDENTALĂ
(Friedrich Schlegel)

I. Fragmente (1798)

1. Despre poezie

"O operă este constituită atunci când este delimitată în toate privințele cu precizie, însă în interiorul granițelor ei, și este nelimitată și inepuizabilă când își este întru totul fidelă sie însăși, egală pe toată întinderea sa și totuși sublimă, ridicându-se mai presus de sine însăși". Concepția lui Friedrich Schlegel despre opera de artă articulează o subtilă dialectică a actului creator, raportul paradoxal ce se instaurează între delimitare și nelimitare. În sine, în tot ceea ce îi asigură specificitatea și condiția de creație artistică, opera are limite proprii, limite care o individualizează, de-limitând-o de tot ceea ce nu intră în unitatea ei organică, de o vastă exterioritate, într-un cuvânt: de tot ceea ce ea *nu este*. Doar astfel însă poate ea *să fie*, căci autonomă fiind în sine, ea este totodată liberă să se desăvârșească lăuntric. Tot ceea ce o delimitează în exterior o nelimitează în interior, întrucât fiind egală cu sine, fidelă propriei meniri, ea își depășește condiția, în sensul că *nu este* doar o unitate închegată ce se delimitează, stabilindu-și propriile limite, ci *este* continuă aspirație spre desăvârșire, o "carte în veșnică devenire". Ceea ce pare să fie o închidere se dovedește a fi o deschidere; "prin aceasta ea devine ideală", adică o realitate vie care tinde neîncetat să-și sublimeze existența.

Iată de ce "poezia este un obiect natural care *tinde* să devină operă de artă" (*s.n.*). Prin desăvârșirea lăuntrică spre care năzuiește, poezia este intim legată de *natură*; ea nu este doar obiect artistic, ci și obiect natural. Se revine astfel la legătura, întâlnită și la A.W. Schlegel, dintre artă și natură. "În orice poezie bună, totul trebuie să fie intenție", tindere spre idealul operei de artă. Ceea ce înseamnă nu depășirea pură și simplă a naturii, ci crearea unei organicități poetice care să amintească de natură, organicitate care se închegă în jurul frumosului: "Frumos este ceea ce ne amintește de natură și ceea ce ne stimulează astfel sentimentul infinitei plenitudini a vieții". Frumosul este natural, dar nu este natură, ci chintesență a artei care nu uită de frumusețea "eternă și totdeauna vegetală" a naturii. Tocmai prin această reminiscență a frumuseții naturale

în frumosul artistic, obiectul natural al poeziei devine operă de artă. Sublimul spre care tinde este infinita plenitudine a vieții, eternitatea pe care doar natura nepieritoare a vegetalului o poate sugera. Este suprema libertate a acelui joc al reprezentărilor care alcătuiesc "aparența poetică", joc al vieții recreate, o aparență de acțiuni naturale ce își află plenitudinea semnificantă în acțiunea poetică.

"Acest lucru nu se poate petrece fără a pune viața în legătură cu poezia și filosofia (...). Numai astfel dezvoltarea poeziei și filosofiei poate să se sprijine pe un teren perfect solid și să îngemăneze diferitele lor calități". Iată că viața, natura, este fundamentul ce susține atât poezia cât și filosofia, insuflând ambelor viață. Fr. Schlegel a insistat în nenumărate rânduri asupra legăturii intime dintre poezie și filosofie, văzute ca un tot indivizibil: "Înțelegere pentru poezie sau filosofie are acela pentru care ele sunt un tot indivizibil" ("în punctul cel mai lăuntric și sacrosanct, spiritul este întreg, iar poezia și filosofia sunt una și pe deplin contopite", scria el într-o scrisoare către Dorothea, viitoarea lui soție, sugerând ideea unității spirituale care este o unitate a adevăratei înțelegeri a vieții). "Poezia și filosofia trebuie să fie reunite", proclamă el, căci "pentru a căuta și descoperi poezia, instrumentul este filosofia". La fel, în *Discuție despre poezie*: "Filosofia și poezia, supremele forțe ale omului (...) se întrepătrund acum pentru a se însufleți și modela reciproc, într-o interacțiune eternă". Ce au în comun filosofia și poezia pentru a putea vorbi de unitatea lor indivizibilă? Cu siguranță că ele nu se confundă una cu cealaltă, ci participă laolaltă la același efort creator și înțelegător. Două fragmente sunt lămuritoare în acest sens.

Primul fragment: "Acolo unde încetează filosofia, trebuie să înceapă poezia. Nu e nevoie să existe un punct de vedere comun, nici vreun fel de a gândi natural doar prin contrast cu arta și cultura și nici o viață pur și simplu; adică nu trebuie imaginat un imperiu al grosolăniei dincolo de granițele culturii. Fiecare membru gânditor al organizației să nu-și simtă limitele fără a simți propria sa unitate în raportarea la întreg. De exemplu, să nu opunem filosofiei doar non-filosofia, ci poezia". Fragment care, la prima vedere, pare să contrazică mai sus-amintita unitate dintre filosofie și poezie. La o privire mai atentă însă, observăm că ceea ce apare ca opoziție între modul de a gândi natural (filosofic) și artă (poezia), este de fapt o continuitate și o comunicare. Limitele non-filosofiei (ale non-gândirii) sunt și cele ale non-poeziei (ale ne-artei). Paradoxal, ceea ce distinge filosofia și poezia le apropie totodată, căci ceea ce le delimitează de ceea ce ele nu sunt le integrează în aceeași unitate a întregului, chiar dacă domeniile lor sunt diferite ("Plenitudinea

culturii o vei găsi în poezia noastră supremă, dar profunzimea umanității caut-o la filosofi").

Al doilea fragment: "Orice filosofie este idealism și nu există nici un realism adevărat în afara poeziei. Dar poezia și filosofia nu sunt decât extreme. Dacă spunem că unii sunt pur și simplu idealiști, iar alții categoric realiști, atunci aceasta este o observație foarte adevărată. Cu alte cuvinte, încă nu există oameni întru totul formați, încă nu există nici o religie". Fragment care se leagă de o pagină din *Cuvântare despre mitologie* (capitol din *Discuție despre poezie*) unde cele două extreme, idealismul filosofiei și realismul poeziei, se ating. Idealism, în concepție romantică, înseamnă revelare a acelei forțe tainice care întemeiază viața și îi conferă un centru de stabilitate și devenire. Este sarcina filosofiei să afle acest centru vital al spiritului ce le cuprinde pe toate. Realismul ("acest nou realism") este manifestarea idealismului în act creator (sau, dacă vrem: potența creatoare în miezul idealismului). Evident, este vorba de o creativitate poetică, întrucât realismul, întemeiat ideal, trebuie să apară ca poezie. Rostul poeziei este deci de a fundamenta armonia dintre ideal și real, dintre esența spiritului și forma sa artistică supremă care este poezia vieții. În acest sens, poezia trebuie să fie o adevărată religie, o re-formare din interior a întregii existențe.

2. Fragmentul 116

Ideea centrală a fragmentului este definirea poeziei romantice drept literatura prin excelență, reunind toate genurile și aflată într-o intimă legătură cu filosofia ("poezie integrală, unică și indivizibilă", după expresia unuia din personajele dialogului intitulat *Discuție despre poezie*). "Poezia romantică, spune Fr. Schlegel, este o poezie universală progresivă", contopind în sine tot ceea ce spiritul creează în ordinea universalității și a progresului vieții. Poetizând spiritul însuși, "ea cuprinde orice este poetic", adică orice elan al înălțării și înnobilării umane. "Numai poezia poate să devină (...) o oglindă a întregii lumi înconjurătoare, o imagine a epocii". Reflectând lumea reprezentată, ea nu numai că se identifică cu aceasta, dar îi potențează semnificațiile, multiplicându-le "ca într-o serie infinită de oglinzi". Dublul sens al creativității poetice constă așadar într-o acțiune "din interior spre exterior", ce reprezintă artistic lumea, sublimându-i înțelesurile, dar și într-o acțiune "din exterior spre interior", introducând o coerență lăuntrică în dispersia lumii, căci "părțile fiecărui lucru, în creațiile ei, trebuie să fie un întreg". Este chiar ceea ce Fr. Schlegel numește "clasicitatea" poeziei,

adică aşezarea ei nu numai la temelia fiecărui lucru existent, ci şi între lucruri, ca liant ce le asigură devenirea, ca "duh" ce le iluminează. Ceea ce nu înseamnă că le fixează o dată pentru totdeauna într-o structură rigidă, ci le integrează într-o necontenită mişcare ascensională, le conectează dinamica lăuntrică la devenirea universală. Este tocmai menirea ontologică a genului poeziei romantice, "esenţa lui propriu-zisă, faptul că poate fi veşnic în devenire, dar niciodată desăvârşit".

Fiind o energie în continuă transformare, pururi creatoare, "poezia nu poate fi criticată decât prin poezie. O judecată de artă, care nu este ea însăşi o operă de artă (...) n-are nici un drept de cetăţenie în imperiul artelor". Ceea ce prefigurează teoria interpretativă potrivit căreia doar poeţii sunt adevăraţii critici ai poeziei sau, în sens general, orice interpretare trebuie să fie o *înţelegere poetică*. Şi aceasta deoarece nici o teorie conceptualistă, pur raţională, nu poate cuprinde o substanţă care, fiind în permanentă devenire, nu se oferă ca ceva gata-dat, şi nici măcar ca ceva gata-făcut, ci mereu ca un ceva de-făcut, mereu pe calea facerii şi a prefacerii. "Doar o critică divinatorie ar putea cuteza să încerce a-i caracteriza idealul. El singur este infinit, tot aşa cum doar el singur este liber". Critica divinatorie apare astfel ca o supremă înţelegere a ceea ce poezia întăinuieşte în propria sa creaţie de sine: propriul ei ideal care este şi propria ei libertate de a da glas infinitului, căutarea ei neobosită a ceea ce o imboldeşte şi o cheamă totodată. De aceea, poezia romantică nu este o metodă sau o tehnică artistică, un nou stil, ci poezia însăşi, esenţa ei nealterată. "Într-un anumit sens, orice poezie este sau trebuie să fie romantică".

Am văzut că menirea poeziei este să fundamenteze raportul dintre ideal şi real. O astfel de poezie este numită de Fr. Schlegel "*poezie transcendentală*". Devenirea ei înspre absoluta identificare între cele două planuri corespunde, conform poeticianului german, unor specii poetice: ea e mai întâi satiră (prin diferenţierea absolută a idealului şi realului), apoi elegie (cea care mijloceşte între cele două) şi, în sfârşit, idilă (unde are loc preconizata identificare). Dar Schlegel merge mai departe, prefigurând căile spre o teorie poetică ce s-ar constitui atât din materialul pe care poezia îl foloseşte în propria sa plăsmuire, cât şi reflectarea artistică şi "frumoasa auto-oglindire". Ceea ce înseamnă, într-o terminologie preluată de semiotica modernă, că opera poetică (şi implicit înţelegerea poetică) trebuie să cuprindă 1. *poiein*-ul (actul de creaţie propriu-zis şi de folosire a limbii); 2. reprezentarea *poesis*-ului (trecerea în formă artistică a lumii reprezentate) şi 3. *prattein* (activitatea de auto-reflectare operantă în plan etic şi estetic). Astfel că *poietike* (ştiinţa ori teoria poetică) este producere

şi produs, *energeia* şi *ergon*, dar şi *praxis*, adică reflectare de sine, "poezie a poeziei" (A.W. Schlegel spunea şi el: "orice poezie este poezie a poeziei"). Producerea, produsul şi reproducerea ar fi, ca atare, cei trei factori care conferă creaţiei poetice finalitate universală.

Universalitate care "ajunge la armonie doar prin îmbinarea poeziei cu filosofia". La fel cum "nu trebuie să existe decât o singură poezie", tot astfel "nu există decât o singură filosofie" şi anume poezia poeziei şi filosofia filosofiei. Este "ultima sinteză" în care cele două activităţi supreme ale spiritului se ating, adevărata universalitate care, excluzând tot ceea ce apare izolat şi fragmentar, scoate la iveală sensul înnoirii şi al prefacerii. "Tot ceea ce se poate face câtă vreme filosofia şi poezia sunt încă separate, s-a făcut şi s-a împlinit. A sosit, aşadar, timpul să le reunim pe amândouă". Or, universalitatea spirituală cuprinde "un lanţ neîntrerupt de revoluţii interioare", o permanentă devenire de sine a unei energii inepuizabil creatoare. A lega toate aceste forţe într-un singur mănunchi, sub semnul artei, înseamnă a re-lega poezia de filosofie, ceea ce nu poate împlini decât religia nouă a unui spirit nou. Abia "atunci, conchide Fr. Schlegel, înfloreşte de la sine suprema poezie şi filosofie".

3. Arta şi artistul

În ce constă arta de a crea? În primul rând, într-o dezinteresare de obiectul reprezentat: "Pentru a putea scrie bine despre un obiect, trebuie să nu te mai interesezi de el". Câtă vreme obiectul avut în vedere ne acaparează imaginaţia, prin ceea ce el reprezintă ca dat real, el nu poate deveni obiect artistic. Ideea pe care o suscită obiectul trebuie să fie deja de domeniul trecutului, pentru că arta nu se hrăneşte din *ideea* pe care obiectul o trezeşte în minte, ci prin reprezentarea pe care ideea, la rândul ei, o creează despre obiectul reprezentat. Artistul creează prin *inventarea* obiectului, după modelul celui real, prin "poetizarea" lui care pune în paranteze ideea *despre* el. Or, această stare de creativitate înseamnă lipsă de comunicare spre exterior, "închidere" în entuziasmul care ne răpeşte din lumea comună; artistul se află "într-o stare de nelibertate". Nelibertatea aceasta este însă într-adevăr negativă când ea dă impresia că, delimitându-l pe artist de lumea reprezentată, îi oferă în schimb libertatea de a spune totul. Neliber faţă de ceea ce este lumesc, dar liber în interiorul actului de creaţie, artistul trebuie să fie conştient că a-şi impune propriile limite înseamnă adevărata libertate *a artei* (analogă formei interioare pe care am întâlnit-o la A.W. Schlegel). Această autolimitare este pentru artist "tot ce este mai necesar şi mai înalt". *Tot ce este mai necesar*, pentru

că limitarea apare ca o necesitate a naturii creației; a-și da limite înseamnă a eluda limitele impuse de lume; iar arta are propriile limite pe care ea însăși le creează. *Tot ce este mai înalt*, pentru că limitele create de artă sunt chiar punctele în care ea este mai puternică și mai liberă. Limitarea apare astfel ca o eliberare de tot ceea ce nu este artă, fiind, paradoxal, o dezvăluire lăuntrică. În acest sens, Fr. Schlegel notează: "Artistul care nu-și dezvăluie întregul eu este un serv inutil", la fel cum tot serv este în măsura în care nu este în stare să *creeze* (adică să activeze) limite, ci doar să le pătimească pe cele ale lumii.

Adevăratul artist nu are a se teme decât de trei greșeli: 1. Prima dintre ele este de a considera libertatea de creație fără nici o limită, când ea de fapt este limitare rațională și necesară; nu e vorba de limitele libertății de creație, ci de limita creatoare în libertate; 2. A doua greșeală este de a impune autolimitarea înainte de vreme, Or, limita nu se autocreează decât după entuziasmul creator; ea nici nu preexistă creației, nici nu o însoțește, ci constituie un prag ulterior rațional; 3. A treia greșeală este de a exagera autolimitarea, adică de a stabili limite până acolo încât libertatea artei ajunge să fie subordonată unei rigori sterilizante. Cele trei excese semnalate de Fr. Schlegel nu sunt decât tot atâtea îndemnuri la raționalitatea actului creator, singura în măsură să-l purifice de impurități și să-i înfrâneze entuziasmul debordant, pentru a putea să se exercite deplin între niște limite *luminoase* și *sporitoare*, adică *orizontice*.

Cu alte cuvinte, artistul (poetul) trebuie să posede acea știință rară a libertății creației și în acest sens, "cu cât poezia devine tot mai mult o știință, cu atât devine tot mai mult și o artă". Doar astfel poezia devine artă, iar poetul, dispunând de o cunoaștere temeinică a mijloacelor și a scopurilor sale, devine un artist. În această calitate, el filosofează asupra artei sale, nefiind un simplu meșteșugar ori un artizan inventiv, ci un adânc cunoscător al tuturor pârghiilor creației. Știința poetică este, după Fr. Schlegel, o adevărată religie proprie celui care o slujește, iar arta – "o concepție originală despre infinit". Originalitatea constă în a afla în sine însuși *centrul* pe care viziunea sa asupra artei îl racordează la acest infinit. "Artist este cel care își are centrul în sine însuși (...).Căci omul nu poate exista fără un centru viu". În alt loc al *Fragmentelor*, Schlegel notează: "Un om adevărat este cel care a ajuns până în centrul umanității", sau: "Îl vom cunoaște pe om atunci când vom cunoaște centrul pământului". Fiind omul prin excelență, adică ființa care își dezvăluie întregul eu în arta sa, artistul dobândește acea putere vizionară care îl deschide centralității. Centrul nu este doar un semn al închegării creativității personale, ci și simbol al izvorârii energiei universale. Poeziei îi este dat să iasă din

finitudinea unui punct de vedere strict individual, pentru a atinge acel punct central în care "se întâlnesc spiritele vitale ale întregii omeniri exterioare şi în care acţionează mai întâi cea interioară".

Această înaltă menire conferită poeziei nu e posibilă decât prin jertfă. Înainte de a însemna creaţie, jertfa înseamnă distrugere: "Sensul ascuns al jertfei este distrugerea finitului, tocmai pentru că este finit". Ceea ce se distruge este vechiul, deja-cunoscutul şi gata-datul, şi acesta este de fapt finitul pe care creaţia îl jertfeşte. Jertfa poeziei este consacrarea artei, prin care se înfăptuieşte revelarea sensului creaţiei. Ceea ce se naşte şi apare este viaţa însăşi, însufleţită de marile înţelesuri. Dialectica aceasta a creativităţii este o concepţie a comprehensiunii absolute care ţâşneşte din chiar jertfirea limitelor, văzută ca "o eternă autodeterminare către infinit": "În înflăcărarea distrugerii se revelează, pentru prima oară, sensul creaţiei divine. Doar în plină moarte se aprinde fulgerul vieţii eterne". Ceea ce nu înseamnă că Fr. Schlegel contrazice teoria limitelor *necesare* ale artei, căci, pentru a ajunge la centralitatea infinitului, arta trebuie să jertfească mereu noi şi noi limite, iar pentru a putea jertfi ea îşi creează propriile limite. Doar prin această limitare pururi instaurată şi pururi jertfită, arta dobândeşte nelimitare. Nelimitare care este cea a vieţii înseşi şi a centrului viu în neobosită mişcare şi armonie: "în universul poeziei înseşi nimic nu stă în repaus, totul este devenire, se transformă şi se mişcă armonios". Altfel spus, nimic nu rămâne cum a fost, nimic nu e stătător în sine, ci totul este creaţie neîntreruptă, jertfindu-se şi renăscând fără încetare.

II. Discuţie despre poezie (1800)

Din această importantă scriere a lui Fr. Schlegel, concepută sub forma unui dialog platonician, întrerupt de dizertaţii şi prelegeri, vom comenta partea introductivă şi două dintre discursurile unora dintre personaje.

1. Introducere

"Poezia împrieteneşte şi leagă cu legături inextricabile toate spiritele care o iubesc". Rolul poeziei, aşa cum am văzut şi în alte scrieri ale lui Fr. Schlegel, este de a împleti în acelaşi cuprins ceea ce este infinit şi esenţial în tot ce există (raţiunea "una şi aceeaşi în toate") cu ceea ce este finit şi accidental ("aşa cum fiecare om are propria sa fire şi propria iubire, tot aşa fiecare poartă în sine propria lui poezie"). În poezie se îngemănează deci ceva primordial şi ceva dobândit, o unitate

întemeietoare şi o multiplicitate creatoare. Mai mult de-atât, poezia deschide spiritul spre alte spirite, spre *celălalt* a cărui creativitate rodeşte doar în această comunicare înţelegătoare. Calea spre creaţia altora este de o complexitate nemărginită, căci ea se hrăneşte mereu din tot ceea ce cuprinde în sine şi recreează fără oprire, aşternându-se spre noi şi noi orizonturi. Poezia însăşi este această cale fără capăt care, desfundând izvorul nesecat al naturii, dă sens şi direcţie vieţii: "Incomensurabilă şi inepuizabilă este lumea poeziei asemenea naturii însufleţitoare". Poezia primară este cea naturală, "poezie amorfă şi inconştientă", fără de care n-ar exista o "poezie a cuvintelor". Precum raţiunea, natura este una şi aceeaşi în toate, ceea ce sălăşluieşte în toţi, unindu-ne în acelaşi cuprins al înţelegerii. De aceea, frântura de natură din noi înţelege frumuseţea poemului, percepe "muzica mecanismului infinit", pentru că o parte din spiritul creator (sau din natura creatoare) trăieşte în noi, deschizându-ne mintea şi sufletul. Înţelegem poezia pentru că o aceeaşi natură lucrează atât în cel care a creat-o cât şi în noi, cei care o desluşim.

Nici o teorie a artei poetice nu poate explica această forţă creatoare genuină care fecundează poezia şi îi dă putinţa să fie. În realitate, spune Schlegel, "nu se poate vorbi despre poezie decât numai în poezie" (să ne reamintim că într-unul din fragmente, el afirma acelaşi lucru: "Poezia nu poate fi criticată decât prin poezie"). Înţelegerea nu poate vorbi decât poetic, şi atunci, în loc să vorbească *despre*, ea vorbeşte *prin* mijlocirea poeziei, *în* miezul însuşi al poeticităţii cu care se identifică ("Părerea oricui despre poezie este adevărată şi bună, în măsura în care ea însăşi este poezie"). Dar această înţelegere poetică, de care am mai amintit, este limitată pentru că este individuală. De aici, tendinţa de a depăşi limitarea şi de a se regăsi într-o fire străină, de a afla în *alteritatea* poeziei "completarea firii sale celei mai intime". Înţelegerea adevărată nu poate evita acest joc al comunicării, care este o concomitentă îndepărtare şi apropiere, sau mai degrabă o apropiere de ceea ce îi este străin. Apropiere niciodată perfectă, întrucât creaţia este o forţă a vieţii în continuă prefacere de sine. Înţelegerea operei este, ca atare mereu pe drumul înţelesului, pe drumul acelui "spirit infinit al poeziei" care, creând neîncetat, semnifică nelimitat.

2. Cuvântare despre mitologie

Am văzut că, pentru a ajunge artă, poezia trebuie să atingă acel punct central al contactului dintre creativitatea personală şi energia universală. Or, Fr. Schlegel constată că "poeziei noastre îi lipseşte un

centru, aşa cum era mitologia pentru poezia anticilor". Despre aflarea punctului central vorbea poeticianul şi în introducere, ca despre un punct al comunicării generalizate, "miezul real" care le întemeiază pe toate şi către care toate converg. Această centralitate este identificată în nivelul mitologic al devenirii spiritualităţii. Faptul că centrul lipseşte, antrenează ca atare o concluzie logică: "noi nu avem o mitologie". Încă în *Fragmente*, Schlegel afirma în acest sens: "Miezul, nucleul poeziei poate fi găsit în mitologie şi în misterele anticilor" (să ne amintim că şi A.W. Schlegel denumea, în *Despre poezie*, concepţia poetică despre lume mitologie, ea fiind a treia treaptă de formare a poeziei, în care predomina o viziune integratoare asupra universului). Lipsa centrului mitologic explică inferioritatea artei poetice moderne faţă de cea antică. Revine gândirii romantice să creeze o nouă mitologie pentru a recentra toate năzuinţele dispersate ale spiritului. Este o mitologie de sorginte spirituală care canalizează tot ceea ce este poetic şi artistic în stare primară spre constituirea acelui "poem infinit" care învăluie germenii tuturor celorlalte poeme. "Noua mitologie, spune Schlegel, trebuie să se contureze şi să iasă la iveală din cele mai adânci profunzimi ale spiritului". Pe de-o parte, extrema diversitate creează acea frumuseţe a haosului, a unui haos germinator însă, "un haos asemenea mitologiei şi poeziei antice". Pe de altă parte, e vorba de dezvoltarea lui în unitatea unui cosmos armonios. Ceea ce leagă diversitatea haotică de unitatea cosmotică este acelaşi spirit, însă altfel exprimat, care se manifestă în toate creaţiile poetice. Ceea ce le uneşte este aşadar spiritul mitologic (sau, mai degrabă, spiritul mitologiei): "mitologia şi poezia sunt, amândouă împreună, un tot indivizibil". Se atestă aici aceeaşi căutare a unei concepţii unitare care să focalizeze multiplicitatea, la fel cum toate poemele să se absoarbă în acelaşi "poem unic, indivizibil şi desăvârşit".

După cum am mai amintit, "o mitologie nouă nu poate decât să iasă laborios din străfundurile spiritului", prin forţe proprii; ceea ce spiritul romantic a creat în filosofie sub denumirea de *idealism*, "marele fenomen al epocii". Idealismul reprezintă tocmai restaurarea mitologiei pierdute şi, ca atare, regăsirea unui "punct stabil" de unde "să se poată răspândi în toate părţile forţa omului". Este un moment revoluţionar în care tot ce înseamnă creativitate umană este atins de "bagheta magică a filosofiei". Renaşterea aceasta sub stindardul unei mitologii filosofice – care este însuşi idealismul – este "un fel de manifestare a fenomenului tuturor fenomenelor, adică a faptului că omenirea luptă din răsputeri să-şi găsească centrul". Iată că remitologizarea înseamnă recentrarea în jurul unei forţe ideale capabile să se refacă pururi pe sine. Dar această virtute

restauratoare a idealismului nu este de conceput decât în relaţia sa dialectică cu realismul.

Idealismul înseamnă esenţă a spiritului care se autogenerează continuu printr-un impuls interior nesecat de recreaţie: "recunoaşterea acelei auto-legi şi noua viaţă, dublată de recunoaştere, viaţă ce revelează nespus de minunat forţa tainică a acelei auto-legi, prin bogăţia nelimitată a invenţiei noi, prin comunicabilitate generală şi prin eficienţă vie". Idealismul este forţă a vieţii şi a renaşterii, o inepuizabilă creativitate a fanteziei, comunicării şi eficacităţii. El este în continuă mişcare şi devenire; doar astfel poate el răspunde exigenţei vieţii. De aceea, idealismul "trebuie să iasă din sine într-un fel sau altul, pentru ca să se poată întoarce îndărăt în sine şi să rămână ceea ce este". A ieşi din sine înseamnă a părăsi mereu ceea ce este la un moment dat, a depăşi ceea ce în el este deja datat, pentru a se putea regenera perpetuu. Dar el trebuie să se întoarcă la sine, îmbogăţit cu tot ceea ce a dobândit prin această depăşire de sine. Doar în această inepuizabilă mişcare circulară – sau în spirală – poate el rămâne ceea ce este, şi anume suflu înnoitor al vieţii înseşi. Altfel spus, idealismul nu rămâne decât schimbându-se fără încetare. "De aceea, continuă Schlegel, din sânul lui se va înălţa şi trebuie să se înalţe un realism pe cât de nou, pe atât de nelimitat; şi astfel, idealismul nu trebuie să fie, prin felul genezei lui, numai un exemplu pentru noua mitologie, ci chiar şi în mod indirect, însuşi izvorul ei".

Realismul apare deci din sânul idealismului, fiind, aşa cum îi spune numele, realizarea ideală a ceea ce idealismul însuşi creează, adică o manifestare de origine ideală, întemeiată în idealitate şi cu un scop ideal. Iar idealul unui asemenea realism este tocmai noua mitologie poetică. El apare "ca o poezie ce urmează să se întemeieze pe armonia dintre ideal şi real", ca o poezie care, regăsindu-şi centrul în chiar această armonie, îşi redobândeşte totodată statutul de mitologie generală a creaţiilor spiritului.

"Şi, oare, se întreabă Schlegel, ce este orice mitologie frumoasă altceva decât o expresie hieroglifică a naturii înconjurătoare, în această transfigurare de fantezie şi iubire?" Mitologia are marea virtute de a aprinde în om scânteia poeticităţii, sufletul creator ce renaşte ca fenomen viu. Mitologia poetică nu dă însă glas doar sufletului ci şi trupului înconjurător, altfel spus naturii pe care o trezeşte la viaţă. Fiind semn al naturii, ea ridică la idealitate tot ceea ce natura conţine ca pre-figurare a poeticului. Ceea ce vrea să spună că ea dezvoltă în suflet acel "lucru suprem" pe care îl formează "prin contact cu similarul, cu identicul", adică cu natura. Ceea ce este identic în natură şi în suflet este creativitatea *ideală* pe care poezia trebuie să o *realizeze*, transformând-o în operă de

artă. Ca atare, "mitologia este o asemenea operă de artă a naturii. În țesătura ei este deja configurat, într-adevăr, acel lucru suprem; totul este raportare și transformare, totul este câștigat prin cultură și transformat". Dacă putem vorbi de o metodă sau de o procesualitate mitologică, aceasta este o permanentă recâștigare a naturii de partea culturii, o transformare și o transfigurare a poeticului natural în mitologie a operei de artă.

"Orice operă, spune Lothario, unul dintre personaje, ar trebui să fie o nouă revelație a naturii. O operă devine operă numai prin aceea că întruchipează totul". Începutul oricărei poezii este de a anula legile rațiunii și de a ne transpune în "frumoasa neorânduială a fanteziei, în haosul primar al naturii umane". Este chiar esența poeziei romantice care, exprimând o concepție ideală despre natură, îi realizează idealitatea. Căci ceea ce apare ca transpunere în haosul primar al naturii, ca început al poeticității, tinde neîncetat "către un înțeles profund infinit", ideal realizabil doar în dinamica operei de artă. Operă care auto-generându-se veșnic, izvorând din punctul central în care mitologia revelează misterul naturii, reprezintă suprema înțelegere a creativității universale, "acel măreț proces al întineririi generale, acele principii ale revoluției eterne", realizând în mod ideal transformarea tuturor reprezentărilor creatoare într-un singur șuvoi, "doar un singur poem", "într-o știință mistică a întregului".

3. Scrisoare despre roman

"Romantic este ceea ce prezintă un subiect sentimental într-o formă fantastică". Să vedem, deocamdată, ce înseamnă *subiect sentimental.* "Ceva ce ne încântă și în care domină sentimentul și anume: un sentiment nu senzual, ci spiritual". Subiectul sentimental este, ca atare, o condiție stimulatoare a creativității, căci el însuși este spirit ce se manifestă în sentiment. Iar sentimentul spiritualizat prin excelență este chiar spiritul iubirii care "trebuie să planeze, indivizibil-vizibil, pretutindeni în poezia romantică". Este un "suflu sacru" care se lasă înveșmântat în "cuvintele magice ale poeziei", "o esență infinită" ce se întruchipează în acțiuni, personaje și situații narative. Precum mitologia care era expresia hieroglifică a naturii, acțiunile și personajele, la fel ca și tot ceea ce ține de locuri specifice narativității, nu sunt decât "referiri la ceva superior, la infinit, hieroglife ale unei iubiri eterne și ale sacrei bogății de viață a naturii plăsmuitoare". Se observă că natura nu mai joacă aici rolul de simplu model de imitat, ci de prototip plăsmuitor al chipului artistic, izvor creator re-creat în actul făuririi operei de artă.

Pe de altă parte, subiectul sentimental se prezintă într-o *formă fantastică.* Și aceasta pentru că sentimentul spiritual al iubirii apare ca

mister, ca enigmă nedeslușită pe cale pur rațională, ci comprehensibilă doar pe calea fanteziei, a imaginației creatoare. "Iar acest caracter enigmatic este sursa fantasticului din forma oricărei prezentări poetice". Această adevărată înțelegere imaginativă, specifică fanteziei poetice, nu poate cuprinde însă miezul tainic al formei fantastice. Ea percepe doar expresia manifestantă a unui "element divin care nu se poate comunica și exterioriza, în afara naturii, decât indirect". Doar această reprezentare indirectă, mijlocită de forma fantastică, este obiectul fanteziei, și nu acel "duh" sau "suflu" a cărui esență e incomprehensibilă.

"În semnificația noțiunii de sentimental, adaugă Fr. Schlegel, mai există un aspect care se referă tocmai la specificul tendinței poeziei romantice, prin contrast cu cea antică". Este vorba despre "deosebirea dintre *aparență* și *adevăr*, dintre *joc* și *seriozitate*". Se înțelege că poezia antică este aparență și joc, pe când cea romantică, adevăr și seriozitate. Dihotomie mult prea tranșantă pentru a mai fi operantă. În subsidiar, explicația rezidă în raportarea la adevărul istoric: poezia antică este mai degrabă mitologică, deci o aparență, un joc ce evită adevărul istoric, în timp ce poezia romantică se întemeiază pe un fond istoric, conformându-se adevărului. Totuși, Fr. Schlegel își nuanțează poziția, deosebind între *romantic* și *modern*. Opere contemporane (sau aproape contemporane, precum *Emilia Galotti* de Lessing) pot să nu fie romantice, cu toate că sunt moderne. Dimpotrivă, Shakespeare, deși nu este un scriitor modern, este "centrul propriu-zis, nucleul fanteziei romantice". Este un "modern mai vechi" (precum Cervantes sau poezia italiană medievală sau renascentistă), pentru că reprezintă o înflorire fără egal a imaginației. Adevărul romantic nu e de găsit într-o modernitate lipsită de fantezie, ci în acea literatură în care, după cum am văzut, subiectul sentimental stimulează creativitatea imaginației, fără să abdice de la dimensiunea sa istorică. Istoricitate nu înseamnă însă aici subordonare față de categorii extraestetice, ci implicarea în existența reală a omului dintr-un spațiu și un timp cât mai concrete (este ceea ce poartă, începând din romantism, numele de culoare locală sau simț al epocii, spre deosebire de a-toposul și a-temporalitatea antice). De aceea, imaginației îi revine nu să se ridice deasupra acestui adevăr, în jocuri mitologice care ignorând timpul, au devenit anacronice, ci să înlesnească o *întoarcere* la adevăr, la istorie și la om. Doar în acest sens se poate vorbi de "o reîntoarcere la antichitate", în măsura în care modelele clasice sunt ele însele romantizate ("doar aceste flori veșnic proaspete ale fanteziei sunt demne să încununeze chipurile zeilor antici"). Întoarcere care înseamnă o ridicare la trecut și o regenerare a mitologiei înseși.

Pledând pentru integrarea tuturor genurilor literare într-unul singur – poezia, înțeleasă ca poezie romantică ("romantismul nu este atât un gen, cât mai ales un element al poeziei"). Fr. Schlegel dizolvă atât romanul cât și drama în "acea unitate textuală" care este o diversitate de elemente narative (poetice) aflate în "coeziunea dramatică a subiectului" ce le încheagă într-un "punct spiritual central" ("disprețuiesc romanul, în măsura în care vrea să fie un gen deosebit"; "un roman este o carte romantică"; "piesa de teatru trebuie să fie și ea romantică, ca orice operă poetică"). Există, ca atare, o singură literatură căci "nu există decât o singură poezie" (un personaj va spune: "spiritul poeziei este pretutindeni doar unul și același"). Este baza teoriei romantismului (ori a romanului) schițată de Fr. Schlegel : "o contemplare spirituală a obiectului, cu spiritul liniștit, senin și întreg (...). O asemenea teorie a romanului ar trebui să fie, ea însăși, un roman care să redea fantastic fiece ton etern al fanteziei". Este vorba de un program estetic care, "romantizând" existența, îi creează forme noi, conform adevărului și istoriei ("istoria adevărată este fundamentul oricărei poezii romantice"). Iar calitatea romanului (a poeziei în general) se află în raport direct cu "cantitatea de concepție proprie și de viață prezentată".

III. Literatura

Este un text (publicat în revista *Europa* în 1803) în care Fr. Schlegel recunoaște deschis suportul teoretic al poeticii lui, identificându-l în filosofia idealistă germană (Kant, Fichte, dar și Baader, Schelling), idealism în care află punctul central al literaturii, spiritul vizionar al cuprinderii naturii în întregul ei. Cât privește poezia romantică, adică "superioară", ea este "o altă expresie a aceleiași perspective transcendentale a lucrurilor", nedeosebindu-se de discursul filosofic decât prin formă. Printre "urmările binefăcătoare ale idealismului" se numără în primul rând poezia, "punct central", și prin aceasta filosofia; filosofia, la rândul ei, este "esența poeziei adevărate". "Noi considerăm poezia, afirmă Schlegel în numele școlii romantice, ca prima și cea mai înaltă dintre toate artele și științele", căci ea este "știință a tot ceea ce este cu adevărat real". Acest adevăr real se prezintă nemijlocit în discursul poetic, printr-o "prezentare pozitivă a întregului". Dacă filosofia idealistă este temelia teoretică a literaturii noi, poezia este considerată ultima desăvârșire a acestui sistem, *realizarea idealului*.

Poezia este împărțită de Fr. Schlegel în *ezoterică* și *exoterică*. Prin poezie *exoterică* el înțelege "acea poezie care înfățișează idealul

frumosului în condițiile vieții omenești și care se limitează la sferele acesteia". *Ezoterică* este însă "poezia care îl depășește pe om și totodată tinde să cuprindă lumea și natura". Este vorba deci de o diferență între o poezie care limitează idealul la condițiile existenței (și înțelegerii) umane - pe care Fr. Schlegel o numește poezie dramatică -, și o poezie ce transcende aceste limite tinzând să se ridice la nivelul unei viziuni atotcuprinzătoare - pe care el o numește poem didactic (moralizator) sau epopee mitologică (în sensul "mitologiei" romantice de care am discutat), dar în primul rând "acea poezie care pornește de la ideea de a poetiza elementul opus poeziei, din viața comună, și de a învinge opoziția lui". Schlegel se referă în acest ultim caz la roman care, aspirând la globalitate, poetizează, printr-un fel de virtute apotropaică, tot ceea ce se opune poeticității existenței. "Fiecare roman ar trebui să fie construit ca un fel de basm" care să ridice la puterea fanteziei (a imaginației creatoare) tot ceea ce aspiră la idealitate. Ca atare, doar "trecerea de la roman la mitologie" ar împlini această poezie superioară, ezoterică ("poezia superioară și mitologia sunt doar una"), dar care "trebuie să fie, firește, totodată și filosofie". "Poezia și filosofia sunt polii oricărei literaturi", iar convergența lor se realizează, idealizându-se, în acel punct central, mitologic, din care izvorăște creativitatea universală și, drept încununare a acesteia, desăvârșirea operei de artă.

IPOSTAZE ALE REPREZENTĂRII RECIPROCE
(Novalis)

Nicăieri în scrierile lui Novalis nu vom întâlni o expunere sistematică a poeticii sale, ideile referitoare la filosofia artei fiind răspândite în celebrele sale fragmente.

1. În corpus-ul numit *Fragmente logologice (poeticisme şi exerciţii de gândire)*, elaborat în prima jumătate a anului 1798 (logo-logia fiind o concepţie metafilosofică ce priveşte cugetarea de sine a spiritului), Novalis trasează liniile directoare ale idealismului său estetic. "În măsura în care un lucru există pentru mine, afirmă el, eu sunt scopul său. El se raportează la mine. Există pentru mine". Existenţa lumii atârnă de subiectul care o contemplă; "pentru mine" înseamnă aici pentru propria mea voinţă care face ca lumea să fie ceea ce este. Revine astfel voinţei menirea de *a restaura* lumea degenerată, printr-un act de însufleţire, de creaţie spirituală. "Lumea are însuşirea primordială de a se lăsa însufleţită de mine.(...) Ea este una cu mine. Eu am năzuinţa şi însuşirea primordială de a însufleţi lumea". Raportul dintre eu şi lume este unul ce se stabileşte între o acţiune şi o pasivitate, între o iniţiativă voluntară şi o dispoziţie ascultătoare. Nu este vorba, aşa cum precizează Novalis, de o descompunere şi o recreare a lumii, ci de "*o operaţie de variere*", adică de un proces de mobilizare şi rânduire, de modelare superioară care să (re)aşeze lumea pe măsura voinţei de transformare a ei în loc privilegiat al revelaţiei spiritului. Ca atare, "lumea trebuie romantizată. Aşa se poate din nou afla înţelesul primordial. *Romantizarea* nu este altceva decât o potenţare calitativă". Lumea romantizată este lumea a cărei energie latentă nu numai că este stârnită, ci şi canalizată spre un rost superior, spre împlinirea ei în unitatea universală a contrariilor: "Atunci când dau lucrului comun un înţeles înalt, celui obişnuit o înfăţişare tainică, celui cunoscut demnitatea necunoscutului, finitului aparenţa infinitului, atunci romantizez". Operaţia de variere sau de romantizare presupune un important instrument hermeneutic, întrucât obligă lumea să-şi dezvăluie sensul ascuns (în *Brouillon*, el va spune: "simpatia semnului cu obiectul desemnat"). Tocmai acest sens trebuie eliberat prin înţelegere, căci el este fermentul unei nebănuite forţe de restaurare. Se lămureşte acum ceea ce Novalis înţelege prin "adaos hieroglific" (acuzând proza lui Lessing de lipsa acestuia), adică însufleţire a unui înţeles tainic, apariţie a unui spirit

novator, manifestare a unui ascuns ce se cere luminat: "Cândva totul a fost apariţie de spirite. Acum nu vedem decât repetare neînsufleţită. Lipseşte înţelesul hieroglifei".

Vorbeam de forţa restauratoare a sensului dezvăluit în înţelegere. Or, forţa aceasta aparţine spiritului, fie el filosofic ori poetic: "Forţa de a gândi generalul este forţa filosofică. Forţa de a gândi particularul este cea poetică", afirmă Novalis în *Studiile* sale *fichteene*. Dacă generalul reprezintă o unitate integratoare, un sistem al legilor universale, particularul concretizează acest cadru abstract, fiind manifestarea sa în existenţă. Gândirea filosofică gândeşte un *a-fi-pus*, un *deja-pus* ca situaţie generală pre-existentă, pe când gândirea poetică este *o punere*-în-situaţie, un act de creaţie ce priveşte particularul în raportul său intim cu întregul: "Poezia înalţă pe fiecare ins în parte prin legarea lui de restul întregului". Funcţia poetică este, ca atare, aceea de liant al ideilor, de umplere a golurilor *dintre* gânduri, făcându-le astfel să comunice (la fel credea şi Hemsterhuis în *Alexis ou de l'âge d'or:* adevărurile noi, spune el, sunt "călăuzite şi împinse de acest *entuziasm* care apropie ideile"). Poezia nu vizează un obiect, ci un *raport* între obiecte ideale, fiind organ al unei cunoaşteri de tip combinatoriu. Doar aceste raporturi sunt expresive, deci poetice, astfel că poezia rostuieşte mai bine lumea decât filosofia; ea este chiar "cheia filosofiei, ţinta şi înţelesul ei", împlinirea sistemului ideatic în organul viu care îl încearcă şi îl pune în funcţiune. Poezia pune ideile în armonie, activându-le înţelesul, realizând acea comuniune dintre gând şi faptă prin ridicarea părţilor la nivelul întregului. Ea află astfel generalului un cuprins de manifestare, un orizont de expresie: "prin poezie ia fiinţă cea mai înaltă simpatie şi co-activitate, cea mai profundă *comunitate* dintre finit şi infinit". Se exprimă aici un deziderat mai vechi, specific încă gândirii filosofico-estetice iluministe: efortul de a aduce particularul (şi parţialitatea) la un principiu ordonator.

Creând însă legături noi, poezia le rupe pe cele vechi, dislocă rânduiala inertă şi mută a semnelor generale, pentru a o înlocui cu una nouă, nu a semnelor, ci a sunetelor. Sunetul vorbeşte, cuvântează, este un cuvânt care "este aproape, el singur, un poem". Rostirea însufleţeşte, trezeşte la viaţă, clinteşte lucrurile spre o nouă configurare. Astfel poezia acordă corporalitate spiritului, o anumită carnaţie ideilor (*cf.* G. Vico). "Orice produs poetic trebuie să fie un individ nou", adică un organism care vorbeşte şi se exprimă prin limbă. "Pentru poet, spune Novalis, limba nu e niciodată prea săracă, ci prea generală", întrucât el trebuie să recreeze sensul cuvântului poetic, să-i redea acea expresivitate, neistovită de prea deasa lui folosire, care, rostind viaţa, să o înnoiască, să-i trezească un

înțeles nebănuit: "Limba noastră, afirmă poeticianul în *Polen*, este mecanică, atomistă sau dinamică. Limba cu adevărat poetică trebuie să fie însă organic vie", deosebind astfel între funcția de comunicare sau de abstractizare, pe de-o parte, și funcția ei prin excelență poetică, profund creatoare, pe de alta. A poetiza organic, în acest context, înseamnă a romantiza, a revoluționa înțelesurile lumii. "Logologia va determina în mod necesar această revoluție", nu însă cu scopul unei mai bune cunoașteri, ci al unei mai sănătoase construcții omenești, al unei edificări ontologice. De aceea, marele scop al poeziei organice sau logologice este "înălțarea omului peste sine insuși", ceea ce este tocmai idealul transcendental: plăsmuirea simbolică a lumii prin iluminarea sa spirituală. Este de fapt mai mult decât o creație: o "intuiție magică a obiectelor", aducerea la puterea cuvântului a acelui frumos desăvârșit care iluminează și eliberează. Este mai mult decât o creație pentru că actul poetic realizează acea "*fluidizare*" prin care "libertatea naturii și constrângerea artei se întrepătrund", topite în spirit, în acel "prezent spiritual" pentru care nu mai există durată, ci identificare în același element, "atmosfera poetului" (*Polen*). Totul converge spre împlinirea în unitatea vie a spiritului poetic, spirit ce convertește lumea în revelație a desăvârșirii prin *artă*.

În *Fragmente sau exerciții de gândire*, Novalis propune o distincție esențială între pictură și muzică. Dacă "imaginile pictorului nu sunt decât cifru, expresie, unealtă a reproducerii", muzicianul nu lucrează cu un cifru artificial, ci cu note naturale. El "aude activ. Aude dinăuntru în afară". Se opune astfel o limbă de semne vizuale și dinamica notelor muzicale, iar, pe un alt plan, *natura vizibilă*, deci o exterioritate re-produsă în interioritatea creației plastice, și *natura invizibilă*, care vorbind muzical, parcurge un drum invers, dinspre un interior ce se exprimă auditiv înspre exterior. La fel *poezia*, mai apropiată de muzică decât de pictură ("Poezia în înțeles restrâns pare să fie aproape o artă intermediară între plastică și muzică"), folosind un limbaj deosebit de cel al comunicării obișnuite, dă glas spiritului. Precum în cazul muzicii, "spiritul este acela care poetizează obiectele și prefacerile materiei", frumosul, ca scop al artei, nefiind ceva deja-dat în lumea fenomenală (spre deosebire de arta picturală care este apriorică, deoarece imită natura frumoasă preexistentă). Frumosul, spune Novalis, "nu ne este dat și nici nu se află cuprins de-a gata în fenomene", ci plăsmuit de spiritul artistului, de acel "organ"-instrument ce modifică lumea reală. O modifică în sensul că îi pune în mișcare acele potențe active care scot la lumină semnificații noi. Poezia (ca și muzica de altfel) este "simțul activ al sentimentului", cu ajutorul căruia *poetizarea* nu numai că transformă lumea, ci, reprezentând un factor de

potențare revelatorie, o manifestă ca "metaforă universală a spiritului. O imagine simbolică a lui". Cu alte cuvinte, o exprimă ca valoare suprafenomenală, ca esență ce nu se arată și nu vorbește decât în artă.

"Natura, afirmă Novalis în [*Despre Goethe*], trebuie să devină artă, iar arta o a doua natură". Ce înseamnă această a doua natură? Este ceea ce numeam mai sus natura invizibilă adusă la vizibilitate, nu fenomenul văzut ca obiect *străin* și necunoscut, ci legea fenomenului, cauzalitatea lui transobiectuală, vizibilă prin apropiere și asimilare spirituală, devenită entitate *proprie*, cunoscută pentru că aparține spiritului cunoscător. Astfel că spiritul "din instinct" sau prin natură trebuie să ajungă "spirit prin rațiune", prin luciditate și prin artă. A doua natură este deci tocmai arta care privește lucid natura, adică îi luminează rădăcinile, stârnindu-i creativitatea semnificantă. Arta este *luminare*, forță activă ce însuflețește ("Lumina este acțiune"), "slujire a vieții ca slujire a luminii". Iar ceea ce se manifestă prin luminare este "realul absolut autentic", adevărul ca frumos simbolic; cu toate că Novalis atrage atenția asupra confuziei dintre adevăr și frumosul artistic: "Artiștii confundă adesea adevărul cu frumusețea. Adevărul și dreptatea sunt studii având doar funcția de a regla in scop personal moralitatea și frumusețea -- ca și reprezentarea acestora - canonul ce urmează să fie *schimbat*". Adevărul estetic este astfel o abatere de la regula adevărului comun, sau "o regulă mai înaltă, oblică - o linie frântă - izbândă a naturii libere asupra regulii", cum notează el în *Studii filosofice (fichteene)*. "Poezia este realul absolut autentic. Acesta este sâmburele filosofiei mele. Cu cât mai poetic, cu atât mai adevărat". Forța activă de care vorbeam este de fapt "forța poetică" amintită mai sus, *imaginația creatoare*, orice reprezentare, ca manifestare a puterii imaginației productive, împărțindu-se, după Novalis, în rațiune, putere de judecată și putere a simțurilor. Este vorba de fantezia ca "simț miraculos care ne poate înlocui toate simțurile" și pe care el o vede ca pe "o forță fenomenologică", întrucât pune în lumină lucrarea infinitului spiritual în finitul natural. Or, prin legătura ei cu lumina, fantezia poetică (și arta în general) este luciditate pură: "Lumina este simbolul lucidității autentice"; "Lumina este vehiculul comunității, al universului. Nu tot astfel și adevărata luciditate în sfera spiritului?"

2. *Monolog*-ul este un scurt text (datând de la finele anului 1798) despre esența și funcția poeziei. Poeticitatea limbii este surprinsă în tensiunea ludică dintre iluzie și adevăr. Când *vrem* să comunicăm ceva, când suntem deci supuși unui imperativ intențional, ceea ce comunicăm nu transpare în limbă decât ca "eroare ridicolă", neadevăr al unui discurs

ale cărui semne arbitrare nu pot surprinde esența lucrurilor. Când limba vorbește, lucrurile tac. "Limba este de aceea o atât de uluitoare și rodnică taină, pentru că, vorbind doar de dragul de a vorbi, dăm glas adevărurilor celor mai sublime și mai originale". Limbii îi pasă doar de sine; ea nu comunică cu adevărat ceva decât atunci când nu își propune să o facă. De fapt, nu comunică propriu-zis, ci revelează propriul ei joc, se revelează ca libertate a expresiei, formă (sau formulare) simbolică a sufletului universal. A avea instinctul limbii înseamnă a avea "simțul subtil al digitației ei, al tactului și duhului ei muzical" (Novalis revine la apropierea dintre muzică și poezie). Și ce înseamnă duhul ei muzical, dacă nu tocmai *poeticitatea limbii*, capacitatea ei de a se revela în cel care o vorbește? "În schimb, adaugă Novalis, cel care cunoscând toate acestea nu are îndeajuns auz și simț pentru ea", nu are adică intuiția jocului lingvistic ca vorbire revelatorie, crede că comunică un adevăr, când de fapt constrânge limba la rolul de slujitoare a *voinței* de a spune adevărul. Adevărul rostit pe această cale, ca rezultat al intenției ce se rostește, nu este adevărat, fiind, la urma urmei, de neînțeles tocmai pentru că nu exprimă decât un *alt* înțeles, străin firii lucrurilor. Esența și funcția poeziei constau, dimpotrivă, în libertatea limbii, libertate a jocului ei iluzoriu, dar cu atât mai adevărat cu cât în iluzie se disimulează însăși taina limbii. Se disimulează și se revelează totodată, căci poezia dă glas inspirației limbii, acelei eficiențe practice originate în impulsul rostirii. Poezia face inteligibilă taina limbii (sau, mai degrabă: doar în poezie se face inteligibilă taina limbii), nu prin voința de a o comunica vorbind despre ea, ci prin *entuziasmul* rostirii inspirate (*enthousiasmos* înseamnă faptul de a fi locuit de zeu), prin acea artă a divinației (*mantiké*) în care nu limba este vorbită, ci adevărul se vorbește în limbă. Or, se întreabă Novalis, "ce este un scriitor altceva decât un entuziast al limbii?"; ce este el dacă nu cel în care se revelează însăși ființa limbii, ca adevăr ce se rostește și locuiește în rostire?

3. *Brouillon*-ul *general* desemnează un set de caiete ce cuprind însemnări cu caracter speculativ, datând din epoca studiilor lui Novalis la Academia din Freiberg (sept. 1798 – martie 1799) și reprezintă un material ce urma să constituie infrastructura unei ample lucrări enciclopedice. De fapt, e vorba de o tentativă epistemologică, vizând reducerea varietății la unitate, la un singur model conceptual cu funcție de reprezentare în câmpul cunoașterii (după cum afirmase încă în *Fragmentele logologice*: "Năzuință către unitate, năzuință către diversitate. Prin determinarea lor reciprocă se produce acea sinteză superioară între unitate și diversitate prin care unul este în toate și toate în unul").

Un exemplu al acestei sinteze ideale este conjuncția dintre *natură și artă*: "Natura va deveni morală dacă din iubire adevărată pentru artă se va dărui artei - va face ceea ce va voi arta; la fel arta, dacă din adevărată iubire pentru natură va trăi pentru natură și va lucra după ea". Întâlnire fericită ce se oficiază sub semnul iubirii dintre cele două elemente-pereche ce alcătuiesc, împreună, un întreg. "Îmbrățișarea" naturii cu arta decurge firesc din ceea ce în natură tinde spre artă și din ceea ce în artă este natură. Armonia aceasta este poate expresia acelei *teorii a reprezentării reciproce*, pe care Novalis a amintit-o în trecere, fără să o explice, și care, după unii cercetători, pare să fie coloana vertebrală a întregii filosofii novalisiene. Este vorba de o solidarizare simpatetică a părților și de simbolizarea lor reciprocă, astfel că, în cazul nostru, putem spune că arta simbolizează ceea ce în ea apare ca semn natural, în timp ce natura este un simbol în stare latentă a ceea ce în ea este dispus reprezentării, prin urmare creativității. Am putea ilustra, mai în amănunt, această teorie prin apelul la instinctul natural. Novalis afirmă că "instinctul este artă fără intenție, artă fără a ști ce și cum se face [reamintim, în acest context, funcția non-intențională a limbajului poetic, așa cum a fost ea enunțată în *Monolog*, *n.n.*]. Instinctul se poate transforma în *artă* prin *observarea* actului artistic". Cu alte cuvinte, natura poate deveni artă prin simpla slujire a transformării logo-logice; naturii instinctuale nu-i revine decât situarea în dispoziția primirii acestei insuflețiri care, prin romantizare, conduce la transcenderea de sine. Natura nu se denaturalizează în artă, ci dobândește acea libertate de expresie, acea sublimare ideală pe care o află în ea însăși. Pe de altă parte, arta este "o producție întâmplătoare", iar "poetul folosește lucrurile și cuvintele ca pe niște *clape*". Ceea ce înseamnă că arta recreează natura în mod arbitrar, apăsând pe acele elemente ce-i pun în valoare semnificația expresivă. Nu intenție aflăm aici, ci intuiție, o asociație activă de idei care organizează și luminează un adânc al cărui melos devine inteligibil (de subliniat, din nou, referința muzicală). Sinteza propusă de poetica novalisiană este de ordin auditiv și vizual totodată; armonie muzicală și viziune luminoasă ("Toate simțurile trebuie să devină *ochi*"; "Orice sinteză este o flacără – o scânteie – sau un analogon al acestora"). Arta este, ca atare, un fenomen "audio-vizual", adică imagistic, iconic.

La fel se petrec lucrurile în ceea ce privește conjuncția dintre *poezie și filosofie*. Doar că aici teoriei reprezentării reciproce i se adaugă *estetica depărtării*, conceperea re-prezentării artistice prin acțiunea la distanță: "Filosofia ce vine de departe *sună* poetic, deoarece orice chemare devine vocală în depărtare.(...) Totul devine astfel în depărtare *poezie*,

poem. Actio in distans (...) totul devine romantic". Distanțarea față de obiect înlocuiește cunoașterea imperfectă, "proza" sau "consoana", cu acea cunoaștere în perspectivă care este "poezia" sau "vocala". Doar ceea ce se îndepărtează ne cheamă și poate fi chemat, doar departele sună și răsună. De aceea proza este numită de Novalis "minus-poezie", situată adică în domeniul rațiunii clarificatoare, analitice, în câmpul *aproapelui*. Dimpotrivă, "plus-poezia" este poezia propriu-zisă, tot ceea ce este neînțeles și tainic, situat în zarea *departelui*. Astfel, natura este de neînțeles prin sine, supusă cum e analizei prozaice a filosofiei ("Filosofia este proza. Consoanele ei"). Doar arta, privind natura din perspectiva depărtării, printr-un fel de despărțire de obiectualitatea obiectului, înalță neînțelesul la rangul de *taină*. Natura poetizată, în-depărtată, prin romantizare, devine "arhipoetică", "poezia nopții și a amurgului", arhipoeticul fiind o potențare a misterului: "Aplecarea spre miraculos și tainic nu este altceva decât năzuința către un stimul imaterial, spiritual. Tainele sunt hrană, potențe stimulatoare. Explicațiile sunt taine digerate". Este chiar diferența dintre poezie și filosofie, dintre vocală și consoană, dintre departe și aproape și, în ultimă instanță, dintre interioritate și exterioritate ("în afara este înăuntrul înălțat la rang de taină"). În taină lucrează un "principiu de potențare", paradoxalul act prin care ceea ce se prezintă ca neînțeles își sporește sensul, ceea ce dispare în depărtare este investit cu o valoare sporită, căci limitele lui se șterg, se nelimitează (este concepția în jurul căreia Novalis și-a construit întreaga viziune ontologică: *idealismul magic*).

În acest sens, specia literară care pune cel mai bine *în depărtare* realitatea reprezentată este *basmul*: "Toate romanele în care apare iubirea adevărată sunt basme – întâmplări magice". Și aceasta pentru că în basm taina apare potențată în cea mai mare măsură, adevărul luminat (și care luminează) fiind eminamente opus celuilalt adevăr (al istoriei), natura dobândind – în mod miraculos, tainic, "în chip straniu" – un orizont în întregime spiritual, însuflețit ("tocmai inversul istoriei adevărate, va spune Novalis în ultimele fragmente, și totuși istorie așa cum trebuie să fie ea – profetică și sincronică"). Principiul de potențare și cel al punerii-în-depărtare se conjugă aici cu teoria reprezentării reciproce, numită de data aceasta *reprezentare profetică*: "Basmul adevărat trebuie să fie totodată reprezentare profetică – reprezentare ideală – reprezentare absolut necesară. Creatorul autentic de basme este un clarvăzător". Este aceeași viziune luminoasă de care aminteam, o intuiție intelectuală de tip extatic ("Extazul – fenomen lăuntric luminos – intuiție intelectuală"), dar și "fantezie muzicală" neînchegată întru totul, o creativitate dinamică "fără

înlănţuire", asemenea imaginilor din vis, "fără legătură" între părţile ansamblului. Nimic nu se împotriveşte mai mult basmului, spune Novalis, decât "coerenţa logică", deoarece el reprezintă cealaltă faţă a vieţii şi a naturii, faţa nevăzută, anarhică, discontinuă, acea *fluidizată* "lume a visului". De aceea, basmul este considerat forma supremă de poezie, "*canonul* poeziei": "poeticul de orice fel trebuie să fie asemănător basmului". Iar reprezentarea profetică, ideală, este aceea a naturii înseşi, pe care însă spiritul creator o înalţă – sau o adânceşte – la revelaţia unei taine *supranaturale*.

4. Fragmente şi studii, scrise între iunie 1799 şi noiembrie 1800, sunt printre ultimele însemnări rămase de la Novalis. Ele reiau, în mare, temele importante ale poeticii prezentate până acum. De exemplu, reprezentarea reciprocă dintre *artă şi natură*: "arta aparţine naturii şi, ca să spunem aşa, este natură care se contemplă, se imită şi se plăsmuieşte pe sine însăşi". Reprezentarea amintită comportă o triplă conotaţie: ea este contemplare, imitare şi creaţie de sine. Arta nu poate fi astfel decât natură sublimată, pusă în situaţia conştiinţei propriilor sale potenţe creatoare. A te contempla înseamnă deja a te desprinde din tine însuţi, a dobândi o anumită obiectivitate ce permite naşterea imitaţiei. Ceea ce se imită ca atare nu este natura în sine, ci rezultatul acestei contemplaţii fenomenologice, prin care re-prezentarea prezintă, arată supra-naturalitatea naturii şi, prin aceasta, este un autentic act de creaţie şi înnoire. "Natura este de aceea absolut poetică", pentru că nu propune un înţeles, ci se lasă deschisă şi iluminată de o înţelegere care o recreează.

Reciprocitatea reprezentării este de fapt o creaţie *analogică*: "Tainele prin care arta foloseşte ca formulă orice fenomen, orice lege a naturii – sau arta de *a construi analogic*". Este ceea ce Novalis numeşte într-un alt loc "arta de a selecta şi îngemăna", adică de a simboliza un raport, o corespondenţă dinamică între prezenţa ca atare a naturii fenomenale şi re-formularea ei semnificativă prin care se arată a fi aceeaşi şi totuşi alta. Se stabileşte aici "o subtilă legătură simbolică" între poeticitatea naturii sau poezia naturală şi natura însăşi a poeziei, ca semn re-prezentativ, simbolic, al fenomenului (Novalis precizează că "însuşirile exterioare ale discursului poetic par să fie formule singulare ale unor raporturi asemănătoare, ale unor semne simbolice ale *poeticului* din fenomene" – asemănarea invocată fiind tocmai analogia dintre un semnificat natural şi un semnificant creat de imaginaţia poetică, un semnificat care nu e semnificant decât în măsura în care este *re-creat* – prin urmare, implicit – *creator*).

Arta poetică este, ca atare, "întrebuinţarea arbitrară – activă – productivă a organelor noastre", folosirea semnelor arbitrare ca *analogon*-

i simbolici ai semnelor naturale. Analogie care, după cum am văzut, presupune un act creator, o productivitate fără altă intenție decât aceea de a pune în valoare (și în rostire) acest raport simbolic. Poezia nu e astfel decât "joc pur poetic, lipsit propriu-zis de scop", iar reprezentarea analogică este arta punerii-în-depărtare, instaurarea unei distanțe (a unei înstrăinări aproape) între natura fenomenală și semnificativitatea ei esențială. În cuvintele lui Novalis : "arta de a înstrăina în chip plăcut, de a face ca un obiect să ne pară străin, totuși cunoscut și atrăgător – iată poetica romantică". De aici și paradoxul pe care îl impune, căci cu cât natura reprezentată este mai îndepărtată, mai străină, pusă deci într-o exterioritate absolută, cu atât *mai mult* ea devine poetică, se dezvăluie pe sine în chiar ceea ce o îndepărtează. Pe de-o parte, analogia dintre semnificatul și semnificantul fenomenului, pe de alta distanța dintre ele. Iar ambivalența simbolului se întemeiază pe această ambiguizare fecundă. Este tocmai tensiunea revelatorie care pune fenomenul *în criză*, punându-l astfel în lumină, adică în dispoziția de a-și rosti sensul și de a-l face inteligibil.

Ambiguizarea simbolică de care vorbeam privește și raportul dintre *firesc și miraculos*, adică dintre natural și tainic: "Într-o carte cu adevărat poetică totul pare atât de firesc și totuși atât de miraculos"; obiect străin și *totuși* cunoscut, firesc și *totuși* miraculos. În acest *și totuși* zace adevăratul miez al legăturii dintre natură și artă, ca fundament al principiului romantizării vieții. Poezia este alcătuită "din adevăr care înalță și din iluzie care îmbie". Adevăr al iluziei pe care doar arta îl oferă, nu însă ca pe un adevăr iluzoriu, ireal, ci ca pe unul supra-real; "acel prezent în care ești robit iluziei – ore în care aluneci în toate obiectele pe care le privești și în care simți senzațiile nesfârșite, neînțelese și concomitente ale unei pluralități consonante". *Simțirea* aceasta este adevărata înțelegere a celor ce își corespund ca părți subsumate aceluiași întreg. Astfel că "nu poezia, ci întotdeauna doar miraculosul trebuie să constituie materia principală", acea perspectivă magică a reprezentării care aruncă o lumină asupra a ceea ce în starea naturală este întunecat: "Nu ar trebui să se reprezinte nimic din ceea ce nu e pe deplin înțeles, desluşit perceput și întru totul stăpânit, de pildă în cazul *reprezentărilor suprasensibilului*". Or, această reprezentare nu este o nouă prezentare a ceea ce s-a prezentat odată, ci o prezentificare a unei mereu proaspete noutăți, a unei apariții tainice și luminoase totodată, a unui *mai mult* care îl face pe Novalis să spună că "poezia nu este altceva decât un prisos plăsmuit": "ciudat este faptul că într-o bună povestire apare întotdeauna ceva tainic – ceva de neînțeles. S-ar zice că ea atinge în noi ochi până atunci închiși – iar când ne reîntoarcem din tărâmul ei, ne pomenim într-o



lume cu totul alta" (să ne amintim că Novalis spusese, într-un alt fragment, că "toate simțurile trebuie să devină *ochi*").

Acel *și totuși* al simțului poetic ("Dieses Andere un doch Analoge", după Schelling) este în sine un nereprezentabil, un neprecizabil (de aici și inutilitatea, după Novalis, a criticii poeziei). Chiar dacă poezia este o reprezentare a unui raport ce revelează natura profundă a lucrurilor, această reprezentare poetică este la rândul ei o taină nereprezentabilă. "Esența poeziei, mărturisește poeticianul, nu se poate defel preciza. Este ceva nesfârșit de complex și totuși simplu. Frumos, romantic, armonios sunt doar expresii parțiale ale poeticului". Și aceasta pentru că, în pofida faptului că poezia dă glas armoniei universale, ea este absolut personală, de aceea "indescriptibilă și indefinibilă". Simțul pentru poezie este "simțul pentru singular, personal, necunoscut, tainic, pentru ceea ce e hărăzit revelării, pentru necesarul întâmplător. El reprezintă nereprezentabilul". Mai simplu spus: ceea ce poezia revelează nu poate fi obiect al revelației.

"Cu cât un poem este mai personal, mai local, mai temporal, mai individual, cu atât se află mai aproape de miezul poeziei. Un poem trebuie să fie inepuizabil, ca un om", sau, ceea ce e același lucru, ca *un suflet*. Novalis recurge în multe cazuri la identificarea poeziei cu sufletul: poezia este "contemplare a lumii precum contemplare a unui suflet mare"; "poezia este reprezentare a sufletului"; "în poemele adevărate nu este altă unitate decât aceea a sufletului"; poezia este "un suflet revelat", ş.a.m.d. Într-adevăr, poezia reprezintă o dispoziție armonioasă a sufletului, a energiei noastre creatoare și inepuizabile. Este însăși deschiderea noastră spre orizontul sufletului lumii. Poezia însuflețește lumea, adică îi revelează sufletul care o locuiește. De aceea ea este o continuă recreație a lumii, restaurarea ei spirituală. "Este absolut de înțeles, conchide Novalis, pentru ce la sfârșit totul devine poezie. Oare nu se preface în cele din urmă lumea în *suflet*?"

DESPRE SPIRITUL POETIC
(Friedrich Hölderlin)

Gândirea poetică a lui Hölderlin apare expusă teoretic în câteva fragmente redactate la cumpăna secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea. Fiind vorba de notații care, în marea lor majoritate, nu poartă un titlu, ne-am concentrat comentariul asupra câtorva probleme fundamentale care exprimă esența meditațiilor hölderliniene.

I. Semnificația poeziei

Pentru Hölderlin, experiența poetică originară constă într-o dublă mișcare a spiritului. Pe de-o parte, acesta tinde în mod primar spre comuniune, spre concordanța tuturor părților pe care le aduce la sine, în unitatea lăuntrică a propriei sale organicități. Pe de altă parte, el tinde totodată spre exterior, căutând să iasă din sine pentru a se manifesta în altceva, într-o mișcare de cuprindere transformatoare a tot ceea ce este. Dublă năzuință ce exprimă actul prin care conținutul spiritual nu numai că devine conținut sensibil, dar se sesizează pe sine în această manifestare armonioasă a diferenței: "această comuniune și legătură genetică a tuturor părților, acel conținut spiritual nici nu ar fi sesizabil dacă nu ar fi diferit gradual de conținutul sensibil". Este de fapt o diferență între un conținut spiritual și o formă sensibilă, dar în cursul acestui act de autosesizare conținutul devine sensibil iar forma se spiritualizează, astfel încât transformarea de sine a spiritului constituie o înfățișare a sa în continuă schimbare, în căutarea neobosită a unei mereu noi forme. "Forma spirituală schimbătoare" apare cu necesitate în contradicție cu un "conținut spiritual imobil", însă tocmai această stare contradictorie (sau diferență în armonia părților) reprezintă *simțirea* materiei, ca identică cu sine și concentrată în toate părțile: "materia este din nou simțită, generată din nou în toate părțile sale și cuprinsă într-un efect încă nerostit, doar simțit". Efectul deocamdată neexprimat – prelingvistic – al apariției materiei este dat doar spiritului, doar cunoașterii poetului, "dar nu și altora". Simțirea individuală, încă neajunsă la rostire, este o sesizare spirituală a materiei, materie care, ca formă ideală, își manifestă receptivitatea pentru conținutul ideal. Cu alte cuvinte, materia tratată sau sesizată ideal oferă forma în care simțul poetic realizează împlinirea spirituală a unui conținut însuflețit.

"Cum trebuie însă să fie constituită materia care să poată fi receptivă la ideal, la conținutul acestuia, la metaforă și la forma ei, la transcendență?" Receptivitatea materială la ideal cuprinde atât conținutul trans-figurat (metaforizat), cât și forma trans-cendentă (transformatoare). Prin materie poetică Hölderlin înțelege "o serie de întâmplări, de intuiții, de realități (...) sau o serie de încercări, de reprezentări, de gânduri sau de emoții (...) sau o serie de fantezii, de posibilități" caracterizate subiectiv ori obiectiv. Este vorba de un fond real, cum e de exemplu o senzație frumoasă pentru fantezie. Materia reprezintă ca atare fondul poeziei sau *semnificația* sa. Nu este un dat imuabil, ci un raport viu, "puntea" dintre "ceea ce este de fapt exprimat în poezie și spirit", dintre expresia sau expunerea unui obiect și tratarea sa ideală de către spirit. Semnificația poeziei poate fi înțeleasă în două feluri, și anume ca aplicare și ca neaplicare. Neaplicarea (sau nepotrivirea idealului cu realul) reprezintă metodologia poetică, judecata prin care spiritul (idealul) sau materia (expunerea) nu sunt încă realizate, ele fiind semne abstracte care nu semnifică decât în aspirația spre real. Aplicarea este adevărata semnificare, întrucât atât spiritul cât și materia sunt potrivite, stabilind un raport de adecvare a metodologiei la "raza de activitate poetică". Este o realizare a metodei în elementul ei viu, individual; metoda își află astfel o aplicare în însuși actul semnificației poetice. Prin "rază de activitate" Hölderlin înțelege împlinirea manifestantă a spiritului, sensul orientării sale sau depășirea condiției de simplu semn; "în ea și prin ea se realizează activitatea și metodologia poetică respectivă, ea este vehiculul spiritului". Raza de activitate are un orizont mai larg decât spiritul poetic; de aceea, ea nu dorește să-i servească acestuia doar ca vehicul. Totuși, în măsura în care poetul și-o însușește, ea i se subordonează. Prin tendința sa, ea este opusă activității poetice (activitate care urmărește să-i îngrădească aspirația fără măsură); dar sfera sa de acțiune poate fi aleasă drept vehicul al spiritului, iar dacă această alegere este potrivită (în aplicarea idealului la real), raza activității va duce la împlinirea metodei în și ca semnificație poetică.

Poziția semnificației *între* expresie și tratarea ideală liberă conferă poeziei realism; tratarea ideală nu e astfel artificială iar expunerea nu e iluzorie; ambele laturi ale semnificației constituie materia ei "spiritual-senzorială", căci în acest fond real are loc conjuncția între formal și material, între un conținut unificator (metaforic) și o formă diferențială (transcendentă). "Semnificația se află exact între ele", ceea ce înseamnă că ea "fixează ce este liber, generalizează tot ce este particular", operând peste tot legătura cu opusul armonios, unind extremele în același tot transfigurator. "Astfel încât semnificația compară chiar și cele mai

contradictorii obiecte, fiind pe deplin hiperbolică". Natura hiperbolică a semnificației îi conferă acesteia putința de a depăşi (printr-o adevărată *Aufhebung* fenomenologică) opozițiile limitative, văzute doar "ca viață frumoasă", ridicându-le la nivelul unui tot unitar armonios contradictoriu. Prin această funcție a ei, semnificația imprimă gradului de opoziție o direcție, iar diferenței un punct de plecare şi o evoluție. "Idealul sub această formă este fondul subiectiv al poeziei", a cărui devenire semnificantă comportă mai multe trepte: senzația (ca dispoziție principală a poetului), fixarea ei în emoție, în năzuință ori în intuiție intelectuală, situații în care dispoziția originară apare drept realizabilă. Gradele prin care dispoziția se fixează din perspectiva fundamentală sunt tot atâtea generalizări şi împliniri ale semnificației, realizări ale ei ca aplicări ale metodologiei ideale. Totuşi acesteia îi mai e necesară încă o treaptă pentru a se afirma pe sine ca vehicul al spiritului poetic. "Prin urmare, este imposibil ca metoda spiritului poetic în activitatea sa să se oprească aici. Dacă este metoda adevărată, atunci în ea trebuie găsit încă ceva şi trebuie să ni se dezvăluie faptul că metodologia care îi dă semnificație poeziei este doar trecerea de la puritate la acest « ceva » căutat, ca şi de la acesta înapoi la puritate. (Mijloc de legătură între spirit şi semn)". Acest ceva pe care semnificația îl vizează şi pe care apoi îl părăseşte pentru a-şi regăsi puritatea este "punctul de despărțire şi de unire" în care spiritul să fie sesizabil pentru sine în infinitatea sa, unde apare drept finit. Actul spiritului este astfel unul unificator şi despărțitor totodată; ceea ce el opune material leagă formal; punctul vizat oferă opoziția în armonia purității sale, făcând-o astfel să devină vie, să nu se oprească – altfel spus – niciodată într-un punct, ci să se depăşească pururi pe sine, afirmând realitatea însăşi a vieții. Semnificația poeziei trebuie să ajungă prin urmare "acolo unde se întâlnesc dispozițiile opuse armonios", în cea mai puternică contradicție, în opoziția cea mai materială, în punctul de convergență spre care tinde mereu pentru a se crea pe sine *între* spirit şi viață. Or, "tocmai aici infinitul absolut se exprimă în modul cel mai palpabil, mai negativ-pozitiv şi hiperbolic"; tocmai în acest punct conflictual apare opoziția armonioasă vie, ca expunere finită a infinitului sau "ca o lume în lume", în care semnificația poeziei nu poate fi decât viață a spiritului aflat într-o permanentă "opoziție hiperbolică", într-o neobosită depăşire de sine.

Este prin urmare necesar ca spiritul poetic să-şi stabilească "un criteriu infinit", adică să-şi potrivească aspirația metodologică la o acțiune semnificativă. El îşi dobândeşte astfel identitatea în chiar miezul transformării, în acea simultaneitate a unirii şi despărțirii (a unității ca

opoziție) "ca fiind opuse unitar, inseparabil". Simțul acestei identități însuflețite opozitiv este "caracterul poetic", "individualitate poetică" în care infinitul se actualizează în și ca diferență a finitului. "Deci, individualitatea poetică nu e niciodată numai opoziție a unității și niciodată numai relație, unire a părților aflate în opoziție, în schimbare; în ea, opusul și unitatea sunt inseparabile". Momentul divin care însuflețește individualitatea poetică este realizarea acestei împletiri a unității și opoziției, o unitate infinit vie pentru că se afirmă ca infinit contradictorie în finitul lumii sale proprii. "Este hiperbola tuturor hiperbolelor, cea mai temerară și ultima încercare a spiritului poetic" de a se înțelege ca *eu poetic* a cărui libertate "ajunge la unitate și identitate pentru sine însăși doar prin alegerea unui obiect", doar ieșind din natura sa subiectivă și intrând în obiectivul unei contradicții reale. Doar atunci este posibil ca el "să apară în viața armonios-opusă ca unitate și viceversa, ca armonios-opusul să apară în eu ca unitate și să devină obiect într-o individualitate frumoasă". Este, în ultimă instanță, un act de recunoaștere a sa ca unitate a armonios-opusului, care este chiar unitatea vie a divinului. Or, acest lucru este cu putință "numai într-un sentiment frumos, divin, sfânt", într-un "sentiment transcendental" care unește în sine diferențele, dar nu pentru a le absorbi, ci pentru a le acorda acea semnificativitate prin care ele se depășesc ca fiind finite și se afirmă în armonia unei opoziții infinite.

2. Cunoașterea și limbajul

Recunoașterea eului poetic drept unitate diferențial-armonioasă reprezintă o cunoaștere a sa prin regăsirea adevăratei expresii. Spiritul se expune acum apariției materiei ca limbaj, un "limbaj plin de spirit, conștiința cea mai vie", pentru că înregistrează trecerea de la simțirea ca efect al neexprimabilului la interpretarea semnelor "unui sentiment real descris frumos". Ceea ce înseamnă că limbajul – pentru a fi o descriere reală – trebuie să fie pre-simțit în cunoașterea neexprimată, după cum el e nevoit în aceeași măsură să se mărturisească pe sine ca act de cunoaștere. "La fel cum cunoașterea presimte limbajul, așa și limbajul ține cont de cunoaștere".

Cunoașterea presimte limbajul. Cunoașterea poetică este mai întâi simțire, un pur sentiment încă neexprimat și nereflectat. Ea este totodată intuiție intelectuală, poetizare interioară, adânc individualizată. În ambele situații, cunoașterea nu ajunge încă la expresia de sine, nu se depășește într-o materie aptă de a recepta spiritul. Ea pre-simte însă propria expunere "tocmai în acest moment în care sentimentul viu originar, devenit pură dispoziție sensibilă la infinit, se află în poziția unui



infinit în infinit, a unui întreg spiritual într-un întreg viu". Limbajul este presimțit în pre-dispoziția sentimentului de a se afla în punctul privilegiat al surprinderii infinitului în sensibil, de a simți prezența spiritului în prezența vieții. Poetul devine părtaș la viața infinită, întrucât cunoașterea sa este o re-cunoaștere a contradicției și a unirii viului cu spiritualul, a formei cu materia și a subiectului cu obiectul. "Exprimarea creează viața din spirit și spiritul din viață", dar acum ea ridică spiritul la eternitatea vieții; nu a idealului ca atare, ci la nivelul operei, al creației. Căci creația vieții – în renașterea însăși a spiritului – este deja exprimare a viului, împlinire a sentimentului originar. Acum "particularul prinde tot mai mult viață, infinitul este spiritualizat tot mai mult, până când sentimentul originar devine viață, la fel cum în exprimare el începea prin a fi spirit". Destinul oricărei poezii este de a intra cu adevărat în viață, dar, pornind de la sentimentul lipsit de expresie, ea ajunge la forma pură a acestuia, la un ton care aparține în egală măsură spiritului și vieții. Dacă orice cunoaștere reală presimte limbajul, aceasta pentru că ceea ce începe să se facă simțit este darul poeziei, cuvântul operei de artă.

Limbajul ține cont de cunoaștere. Exprimarea sentimentului prin care cunoașterea își presimte limbajul poate urca – cum spuneam – la nivelul reflecției. Dacă la început arta a fost dătătoare de spirit, acum ea e dătătoare de viață. Sentimentul originar a cunoscut spiritualizarea în pre-simțirea limbajului, dar spiritul poetic, la rândul lui, dă viață tuturor formelor, recreându-le într-o nouă manifestare. "Produsul acestei reflecții creatoare este limbajul". Ceea ce se dă drept viață renăscută este lumea numită, exprimată în actul cunoașterii. "Totul este ca văzut pentru întâia oară", pentru că totul este expresie a limbajului ce redă lumii originaritatea ei de dinaintea cuvântului. Limbajul nu poate decât să urmeze reflecția, căci dacă el ar preceda-o, poetul ar avea la dispoziție un limbaj al naturii pe care l-ar adopta drept dat care i-ar vorbi înainte de a fi cunoscut. De aceea, limbajul poetului nu numai că este unul al cunoașterii (și, într-un fel, de după cunoaștere), ci numind lumea cunoscută, reflectând-o în cuvânt, o dezvăluie într-o formă specifică doar lui, într-un act profund creator prin care orice semnificare devine implicit un proces de originare și de transformare. Ca atare, limbajul este un semn expresiv, re-prezentativ al unui întreg viu originar în particularitatea sau originalitatea manifestării.

3. Însemnări poetologice

Poezia lirică "este o continuă metaforă a unui unic sentiment". Poezie a interiorității prin excelență, ea exprimă o semnificație ce anulează orice contradicție (atât cea dintre imaginea ideală și înălțarea



spirituală, cât şi cea dintre vitalitatea interioară şi expunerea sensibilă). De aceea, "privită din exterior, poezia lirică nu pare a căuta realitatea", fiind în aparenţă ideală. Ea este însă "naivă" prin semnificaţia ei, în înţelesul schillerian al termenului, deoarece nu doreşte să se expună unei exteriorităţi sensibile, păstrând pentru propria ei dispoziţie tonul natural, nemijlocit, o relaţie directă cu lumea. E de la sine înţeles că "în poezia lirică accentul cade pe limbajul nemijlocit al sentimentului, pe intimitate", ritmul ei esenţial fiind cel al vitalităţii interioare.

Poezia epică "este eroică prin semnificaţia ei". Dispoziţia sa de bază nu este nemijlocirea unei interiorizări, ci pateticul, în aparenţă naiv, dar de fapt (atunci când dominant este caracterul eroic) ea este aorgică (neorganizată). Vitalitatea ei este mai degrabă "precizia şi liniştea", nu metafora unui unic sentiment, ci metaforicul dizolvat în ideal. Ca atare, "accentul trebuie pus pe tonul de bază care aici este energicul", iar naivul, fără să fie o dispoziţie pur lăuntrică, arată de data aceasta direcţia spre exterior. Tonul natural este propriu prin excelenţă poeziei epice, fiind explicit şi real. De aceea acest tip de poezie "se orientează în mare după realitate", configurând "o frescă de caractere", nu un sentiment singular, ci un întreg vizibil în centrul căruia se află eroul.

Hölderlin acordă însă cea mai mare importanţă *poeziei tragice*, care "este metafora unei concepţii intelectuale". În aparenţă ea este eroică, dar, prin dispoziţia sa de bază este ideală. La fel cum poezia lirică metaforizează un singur sentiment, semnificaţia poeziei tragice vizează "o unică intuiţie intelectuală", care este "acea unitate cu tot ce vieţuieşte". Nici o singularizare nu întrezărim aici, nici o separare a spiritului de materie ori a obiectivului de subiectiv. Toate acestea alcătuiesc împreună "o stare a unităţii originare", un întreg plin de conţinut în care părţile câştigă viaţă, în timp ce întregul – prin chiar însufleţirea fiecăreia dintre părţi – dobândeşte o profunzime vie, în plină mişcare. Abia aici, la nivelul acestei unităţi în care toate converg, individualitatea "ajunge să se simtă pe sine în desăvârşirea ei", adică o prezenţă care nu se poate împlini decât într-un întreg *sensibil*. Astfel că, pentru a nu rămâne pură abstracţie a unei întregiri pasive, "unitatea prezentă în intuiţia intelectuală se sensibilizează", iese din sine şi se expune existenţei materiale. Este chiar tendinţa a tot ce este aorgic – neorganizat, într-o unitate a simplei alăturări – să se deschidă spre tot ce este organic şi, în acelaşi timp, să includă parţialitatea inerentă acestuia. Căci organicul este viaţă reală, dar nu e viaţă decât în idealitatea separării şi a unirii. De aceea, putem afirma că poezia tragică, prin intuiţia intelectuală proprie semnificaţiei sale, este unitatea dintre idealitatea separării şi realitatea unirii. "Motivul pentru

care poezia tragică învăluie intimitatea în expunere şi o exprimă în diferenţieri mai dure este că ea exprimă de fapt o intimitate mai profundă, un divin etern". Spuneam că individualitatea îşi atinge abia în poezia tragică desăvârşirea; o face însă depăşindu-se ca pură intimitate, pentru a deveni pură expunere. Nu pierde prin acest act ceva din profunzimea ei ci, dimpotrivă, dobândeşte un caracter mai profund, acela al prezenţei divine care e cu atât mai profundă cu cât intimitatea sa se exprimă într-o expunere mai radicală. Este tocmai semnificaţia tragică a acestei poezii în care "sentimentul nu se mai exprimă nemijlocit", căci nu experienţa proprie poetului este cea care apare (cu toate că orice poezie "trebuie să se nască din viaţa şi realitatea poetică, din lumea şi sufletul poetului"), ci mijlocit prin exprimarea divinului. Divinul e simţit de poet în lumea sa individuală, dar el se exteriorizează ca imagine a viului însuşi în poezia tragic-dramatică. Pe de altă parte însă, cu cât intimitatea aceasta este mai inexprimabilă, mai greu de expus în limbaj, cu atât ea "trebuie să se apropie mereu mai mult de simbol". În *simbol*, sentimentul apare mijlocit pentru că el se ascunde în chiar materialul vizibilităţii sale. Astfel că divinul se exprimă simbolic ca diferenţă, şi aceasta "cu cât este mai intim sentimentul" care stă la baza materializării poetice. "Tocmai de aceea, poetul tragic (...) exprimă cea mai profundă intimitate, propria persoană, întreaga sa subiectivitate, la fel ca şi obiectul prezent lui însuşi", dar "pe toate le transpune în altă obiectivitate". Ceea ce se ex-pune pe sine ca sentiment al prezenţei divinului se afirmă în poezia tragică drept transpunere simbolică a intimităţii în întregul viu al unităţii şi diferenţei.

4. Arta şi natura

Postulând "opoziţia armonioasă" dintre artă şi natură, similară celei dintre spirit şi materie, Hölderlin situează totuşi structura neorganizată a naturii într-o relaţie de dependenţă faţă de fiinţa organică a artei: "Arta este inflorescenţa, desăvârşirea naturii; natura devine divină numai prin legătura cu arta variată dar armonioasă". Natura de sine stătătoare este nedesăvârşită, pentru că dizarmonia ei nu află unitatea, actul prin care viaţa ei aorgică s-ar putea împlini într-un punct central. Putem vorbi de natură divină doar în măsura în care ea îşi desăvârşeşte potenţele în artă, adică într-un act de creaţie ce îi dezvăluie esenţa profundă. Or, esenţa – şi menirea naturii – reprezintă o predispoziţie creatoare în exprimarea de sine la nivelul organic al artei. De aceea, natura nu se poate desăvârşi decât în artă, arta fiind rodul acestei maxime conştiinţe de sine. În artă, natura se cunoaşte ca adevăr divin, divinul

aflându-se "la mijlocul distanței dintre natură și artă". Ceea ce înseamnă că între ele subzistă o distanță, dar tocmai aceasta face cu putință întâlnirea mijlocitoare a divinului.

"Această viață există doar prin sentiment și nu pentru cunoaștere", întrucât, dacă ar fi cognoscibilă, organicul artei ar trebui să cedeze în fața aorgicului naturii, trecând în "extrema spontaneității", în vreme ce natura ar trece în "extrema aorgicului, a ininteligibilului". Dacă arta cedează haosului natural, subsumându-se nemărginitului, natura însăși nu s-ar putea desăvârși. Ceea ce s-ar cunoaște ar fi doar un raport între o natură artificială și un instinct creator trecut el însuși în aorgic. În schimb, sentimentul procurat de întâlnirea divină dintre artă și natură, păstrând distanța specificității, este mijlocit de divinul opoziției armonioase. "Acest sentiment este unul dintre cele mai inalte pe care le poate cunoaște omul", pentru că armonia îi amintește de o relație pură originară. Omul se simte adăpostind în sine relația infinită a acestei fructuoase dualități.

Relație a reintoarcerii și a regăsirii de sine, deoarece "organicul devenit aorgic pare a se regăsi și a se reintoarce la sine, preluând individualitatea, iar obiectul, aorgicul, se regăsește pe sine, găsind în același timp organicul în extrema supremă a aorgicului". Tensiunea sau raportul dual (agonistic) dintre artă și natură se rezolvă prin regăsirea, în centrul fiecăreia dintre ele, a unei potențe opuse: arta se regăsește pe sine întorcându-se la individualitatea aorgică; natura află în sine organicul generalizării. "Organicul, respectiv aorgicul, influențează fiecare contradicție a naturii și artei". În ce constă această influență reciprocă prin intermediul căreia unitatea dintre artă și natură nu e posibilă decât în întrepătrunderea unor extreme? "Cele două extreme, precizează Hölderlin, dintre care una, cea organică, a fost respinsă de momentul efemer și ridicată astfel într-o generalitate pură, cea aorgică trebuind să devină prin trecerea sa în organic un obiect al contemplației liniștite pentru acest organic", cele două extreme deci – organică și aorgică – ating în punctul lor de contact – păstrând totuși diferența specifică – puritatea generalului (deoarece unitatea nu mai are loc la nivelul individualului, în pura intimitate), liniștea contemplației (unitatea nemaifiind o pură aparență). Divinul nu mai apare acum ca senzorialitate, ceea ce se percepe ca mijlocire, ci în mod distinct și clar, ca formă a conștiinței de sine. Conștiința divinului nu e cu adevărat generală (în forma particularului) și nu e prezență ce se contemplă pe sine (în conținutul obiectivității) decât atunci când vorbește atât în natură cât și în artă. "Necuvântătorul devine cuvânt", pentru că el dă glas transformării diferenței în unitate și a unității în înfățișări diferite.

Am văzut că "la extremele lor maxime, organicul și aorgicul se întrepătrund și se ating cel mai profund". Trebuie adăugat însă că cele

două contrarii devin o unitate pentru că "aici ele își inversează forma și se contopesc în aceeași măsură în care ele sunt diferite". În forma lor exterioară, ele preiau aparența opusului lor; organicul artei *pare* natural-aorgic, iar aorgicul naturii *pare* artistic-organic. În această diferență aparentă, ca înfățișare exterioară a lor, "cuvântătorul devine inexprimabil sau de neexprimat în cuvinte", pentru că păstrează ceva impur din fiecare în parte, îndepărtându-se de unitatea originară. Această unificare instantanee trebuie însă "să se dizolve pentru a deveni ceva mai mult", ceva diferit și totuși exprimând unitatea de la început. Astfel încât conflictul dintre natură și artă se dizolvă în cuvântul divin care împacă natura cu arta "tocmai în punctul în care natura este mai intangibilă pentru artă", în care arta este mai diferită de natură. Acum ele nu doar exprimă o înfățișare aparent diferită, dar își schimbă cu adevărat înfățișarea, devenind o unitate în diversitate, contopindu-se în acel "punct de răscruce care le diferențiază clar și sigur, care le leagă de o idealitate (negativă) și le dă o direcție". Asistăm deci la o triplă înlănțuire a momentelor devenirii naturii și artei: ele se diferențiază, și doar astfel se pot lega, legătură ideală ce le oferă o direcție, un sens. Dacă "arta și natura se reunesc în adversarul său", aceasta nu în virtutea îmblânzirii extremelor, ci a contopirii lor în extrema contradicție, acolo unde vocea zeului vorbește în cuvântul vieții.

5. Logica poetică

Hölderlin constată că poeziei (și artei în general) îi lipsește precizia, comparativ cu artele grecilor antici. Poezia nu e "perceptibilă" prin modalitatea sa de prezentare, neputând fi definită și transmisă. De aceea, ea "are nevoie de principii și delimitări extrem de sigure și caracteristice". Un astfel de principiu este "calculul regulativ", o metodologie ce stă la baza creării frumosului. Problema care se pune este de a vedea "în ce fel sunt relaționate sensul viu, cel care nu poate fi calculat, și regula calculabilă"; altfel spus, în ce constă raportul dintre trăirea poetică pură, ca semnificativitate subiectivă incalculabilă, și normativitatea obiectivă specifică oricărei tehnici poetice.

Regula reprezintă o *succesiune* variabilă a reprezentărilor, sentimentelor și raționamentelor. Este mai mult însă (în special în cazul tragicului) "o situație de echilibru decât o pură succesiune", întrucât expunerea tragică este prin excelență liberă, libertate izvorâtă din surprinderea schimbării permanente a reprezentărilor. Nu schimbarea acestora dă măsura calculului regulativ, ci reprezentarea însăși în succesiunea ritmică a expunerii. Ca atare, succesiunea calculului trebuie

separată de *ritm*. Ceea ce în reprezentare apare ca succesiune specifică modului de exprimare și de expunere se dă de fapt ca expresie a unei ritmicități, ceea ce în versificație se numește cezură, "cuvântul pur" sau întreruperea ritmului. Este suflul însuși al poeziei tragice, respirația versului care reflectă pulsul intim al vieții sufletești.

Faptul că ritmul acesta poate fi "calculat", adică exprimat conform unei regularizări, arată că succesiunea reprezentărilor, sentimentelor și raționamentelor se desfășoară în virtutea unei *logici poetice*. Această logică specifică (diferită de cea filosofică) nu își supune sensul viu, ci, dimpotrivă, iese din ritmul adânc al acestuia. "Poezia tratează diferitele capacități ale omului astfel încât reprezentarea acestor diferite capacități să formeze un întreg, iar relaționarea părților independente ale acestora se poate numi ritm sau regulă calculabilă". Ritmul nu e altceva decât relația dintre energiile diferite ale sufletului, o anumită temporalitate definitorie apariției lor în reprezentare. Doar această apariție re-prezentativă este obiectul logicii poetice, în care însă tot ce este diferit (și diferențiat în intensitate ori în timp) se dă ca unitar. Logica poetică este, în adâncul ei, o logică divină, pentru că regula pe care o impune ritmicității prezintă în forma întregului ceea ce se dă drept contradictoriu. Cu alte cuvinte, ceea ce contrazice logica unității ritmului poetic trebuie să se dizolve, să se absoarbă în regulă creatoare, să "moară" în idealul trecerii în exercițiul practicii ritmului. Orice exprimare presupune prin urmare o suprimare. Pentru ca ritmul să fie grăitor, pentru ca în poezie viața să afle logica ei divină, cuvântul inspirat trebuie să renască din jertfa propriilor sale contra-ziceri. În el "zeul este prezent sub chipul morții".

FILOSOFIA ARTEI
(F. W. J. Schelling)

I. Sistemul idealismului transcendental (1800)

În concepția lui Schelling, filosofia transcendentală pleacă de la subiectiv, ca factor prim și absolut, și face să se nască în el obiectivul. Astfel, sarcina filosofiei este să transforme "inteligența" (spiritul) într-o natură, și prin aceasta se opune filosofiei naturii care dă întâietate obiectivului și deduce din el subiectivul. Filosofia transcendentală, spune Schelling, ar fi încheiată doar atunci când ar putea demonstra *identitatea* în principiul ei, adică în principiul conform căruia în sfera subiectivului (în conștiință) se manifestă activitatea de *creare* a naturii. Or, "o asemenea activitate, este de părere filosoful, este doar cea *estetică* (...). Lumea ideală a artei și cea reală a obiectelor sunt, așadar, produsele uneia și aceleiași activități; coincidența celor două activități (...) *în absența* conștiinței dă lumea reală; *în prezența* conștiinței dă lumea estetică". Lumea obiectivă (in-conștientă) este doar poezie originară, pe când adevăratul simț intern (subiectiv și ca atare conștient) este cel *estetic*. "Nu există decât două ieșiri din realitatea comună, conchide Schelling în introducere: poezia care ne transpune într-o lume ideală și filosofia care face ca lumea reală să dispară cu totul din fața noastră". Ambele însă, așa cum am văzut și cu alte ocazii, contribuie complementar la crearea unei alte realități, a unei realități *reale* care pune în lumină însăși natura spiritului.

Capitolul VI al lucrării, intitulat *Deducerea unui organ general al filosofiei sau principalele teze ale filosofiei artei, conform principiilor idealismului transcendental*, stabilește sarcina acestei filosofii, care este de a cerceta modul în care se obiectivează pentru eul însuși armonia dintre subiectiv și obiectiv, dintre spirit și natură. Or, finalitatea naturii poate fi înțeleasă numai cu ajutorul unei intuiții a identității originare, pe care Schelling o numește *intuiție artistică* (sau estetică) și care desemnează intuiția intelectuală devenită obiectivă.

1. Deducerea produsului artistic în genere

Rezultatul activității acestei intuiții este chiar produsul artistic, învecinat "pe de-o parte, cu produsul naturii, iar pe de altă parte, cu produsul libertății", cu alte cuvinte va avea ceva atât din caracterul

inconştient al naturii, cât şi din cel conştient al libertăţii. "Dar cum să ne explicăm, se întreabă Schelling, o asemenea intuiţie în care activitatea inconştientă acţionează penetrând parcă activitatea conştientă până la identificarea totală cu ea?" Ceea ce înseamnă că obiectivul survine în conştient prin ceva independent de libertate. Pe de altă parte, libertatea nu se poate manifesta decât delimitându-se de obiectivul inconştient cu care nu e posibilă o identificare *totală*. "Căci condiţia oricărui act de producere este tocmai opoziţionarea activităţii conştiente şi a celei inconştiente". Dar aceasta este doar condiţia *de la care* se pleacă, o condiţie originară a producerii. În produs însă, se recunoaşte pe deplin identitatea, recunoaştere care însoţeşte intuiţia şi îi procură un sentiment de infinită satisfacţie. "Orice imbold de a produce stagnează o dată cu terminarea produsului", căci orice contradicţii sunt suprimate, nimic nu mai creează pentru că nimic nu se mai opune. O dată produsul încheiat, libertatea nu se mai manifestă (ca opoziţie şi delimitare faţă de obiectiv), dar "ea se va simţi surprinsă şi *încântată*". Produsul artistic pare să aibă astfel drept scop încântarea libertăţii, acea satisfacţie estetică încercată în faţa unei naturi superioare pe care însăşi libertatea a făcut-o posibilă. Este un absolut care conţine "temeiul universal al armoniei prestabilite dintre conştient şi inconştient", absolut al unei armonii care apare ca ceva mai presus de inteligenţă, deoarece este "o forţă necunoscută şi obscură", un *neinteligibil* care adaugă conştientului inconştientul, conjugând libertatea cu natura, dar conjuncţie în care libertatea nu mai acţionează, ci contemplă natura superioară a produsului ei. Neinteligibilul acestei sublimări a naturii este pentru Schelling conceptul obscur de *geniu*, iar "produsul postulat nu e decât produsul geniului sau, întrucât geniul nu este posibil decât în artă, *produsul artistic*".

Orice producere estetică se bazează astfel pe o contradicţie, pe un imbold care, punând în mişcare (şi în criză) întreaga fiinţă umană, afectează "ultima esenţă a omului, rădăcina întregii existenţe umane". Aşadar, "numai contradicţia dintre conştient şi inconştient în cadrul acţiunii libere poate fi cea care pune în mişcare imboldul artistic, la fel cum, la rândul ei, doar arta poate avea menirea să satisfacă năzuinţa noastră infinită şi să rezolve în noi chiar contradicţia ultimă şi extremă". Contradicţia aparent irezolvabilă sfârşeşte în sentimentul unei armonii infinite care este o *emoţie* artistică în care se revelează "existenţa absolută a celei mai elevate realităţi". *Teoria geniului* postulată de Schelling îl plasează pe acesta deasupra celor două activităţi diferite, mai presus de natură şi libertate, de inconştient şi conştient. Şi totuşi, genial este mai degrabă ingredientul inconştient care survine în artă o dată cu conştientul,

adică ceea ce nu poate fi învățat prin reflecție, obținut prin exercițiu, ci poate fi doar înnăscut; este ceea ce Schelling numeşte *poezia* din artă. Prin urmare, nu poate exista adevărată poezie fără artă ("poezia, chiar acolo unde este înnăscută, nu scoate parcă la iveală, fără ajutorul artei, decât produse moarte"), la fel cum nu există nici artă adevărată fără poezie ("din aceasta nu poate rezulta niciodată decât o aparență de poezie"). Rezultă că "desăvârşirea nu poate fi realizată nici de poezie şi de artă, luate fiecare în parte şi pentru sine, şi nici de existența separată a acestora", ci desăvârşirea este posibilă numai datorită geniului care le identifică pe amândouă, revelând prin creație o realitate supremă şi absolută. De aceea, "miracolul artei, prin produsele sale, reflectă ceea ce filosoful a făcut să se scindeze (...), şi ceea ce este inaccesibil oricărei alte intuiții", în afara intuiției productive.

2. *Caracterul produsului artistic*

a. Caracterul fundamental al operei de artă este o *infinitate inconştientă*, ca expresie a sintezei dintre natură şi libertate. Decurge din această infinitate de intenții deschiderea operei spre o infinitate de interpretări, dar şi sentimentul unei satisfacții infinite în fața produsului artistic încheiat. Infinitatea nu se exprimă însă în operă decât sub forma finitului (înfățişarea unui infinit în mod finit sau suprimarea unei opoziții infinite într-un produs finit), dar care înfățişează, în desăvârşirea sa, infinitul armoniei: "Nimic nu este operă de artă fără a înfățişa un infinit în mod nemijlocit ori fără a-l reflecta măcar". "Dar infinitul înfățişat în mod finit este *frumusețea*", caracterul fundamental al fiecărei opere de artă.

b. Opoziția dintre frumos şi sublim. Deosebirea dintre o operă de artă frumoasă şi una sublimă se bazează pe faptul că "acolo unde există frumusețe, contradicția infinită este suprimată în obiectul însuşi, în vreme ce acolo unde există sublim, contradicția nu este conciliată în obiectul însuşi, ci doar potențată până la un punct în care contradicția se suprimă involuntar în intuiție". Atât frumosul cât şi sublimul se întemeiază pe aceeaşi contradicție, dar frumosul oferă o contemplare *conştientă* a produsului artistic, în vreme ce sublimul se adresează doar intuiției, adică unei activități *inconştiente* ce pune în mişcare întreaga ființă. Frumusețea satisface, sublimul entuziasmează şi răscoleşte.

c. Deosebirea dintre produsul artistic şi produsul naturii organice. Este vorba de o dublă deosebire: pe de-o parte, ființa organică înfățişează neseparat, indistinct, ceea ce producerea estetică înfățişează după separare, dar reunit; pe de altă parte, producerea organică nu

pornește de la conștiința contradicției infinite. Este de fapt deosebirea dintre *frumusețea naturală* (absolut contingentă) și *frumusețea artistică* (în care se exprimă o natură superioară). Astfel, imitarea naturii ca principiu al artei apare într-o nouă lumină: nu natura frumoasă trebuie imitată de artă, ci arta este ea însăși creatoare de frumusețe, și doar pe baza acestui principiu se poate judeca frumusețea naturală.

d. Deosebirea dintre produsul estetic și produsul artistic comun. Putem spune că produsul artistic comun e dependent de un scop exterior, pe când producerea estetică este absolut liberă în principiul ei. Cel dintâi este prilejuit de o contradicție situată în afara producătorului, cea de-a doua de o contradicție lăuntrică, izvorâtă din propria sa natură. Sacralitatea și puritatea artei (înțelegând prin ea acea creație absolut desprinsă de plăcerea simțurilor, de utilitate și chiar de moralitate: deci o sublimă gratuitate) purced din independența ei față de orice scop exterior.

e. Raportul artei cu știința. Arta este modelul științei; doar arta produce prin geniu, geniu care rămâne problematic în științe, deoarece aici nu se poate vorbi de o acțiune comună, conștientă *și* inconștientă, care să dea naștere acelei poezii a neinteligibilului

f. Raportul artei cu filosofia. "Arta este unicul organon autentic și veșnic al filosofiei". Acest raport se luminează prin situarea lor față de natură. "Ceea ce numim natură este un poem închis într-o tainică și mirabilă scriere" pe care filosofia o descompune, cercetând-o în contradicții, pe care arta o vede însă nu în separare, ci într-o veșnică și originară reunire. "Pentru filosof arta este supremă tocmai întrucât parcă îi deschide tărâmul cel mai sfânt, unde arde ca într-o singură flacără, în veșnică și originară reunire, ceea ce e separat în natură și în istorie". Deschidere prin care "s-ar ridica invizibilul perete despărțitor dintre lumea reală și cea ideală". Filosofia trebuie să se deschidă spre poezia artei, adică spre natura profundă a neinteligibilului.

II. Filosofia artei (1802-1803)

1. Preliminarii

Punându-și întrebarea asupra posibilității filosofiei artei, și implicit asupra realității ei ca atare, Schelling observă că în însuși conceptul de "filosofie a artei" se îmbină doi termeni opuși: filosofia (adică idealul sau subiectivul) și arta (adică realul sau obiectivul). Astfel că menirea filosofiei artei este "să prezinte în planul idealului realul ce se află în artă", cu alte cuvinte să prezinte ceea ce este real (ca întruchipare

artistică) în ceea ce este ideal (ca re-prezentare filosofică). Or, prezentarea în ideal echivalează cu construirea artei, cercetarea filosofică fiind nevoită să pătrundă în adâncul esenței construirii, altfel spus în realul absolut al unei esențe unice și indivizibile. Ceea ce înseamnă că, în tentativa ei de a surprinde diferitele determinări ale acestei esențe unice, filosofia artei trebuie să țină seama de așa-numitele "potențe" sau determinări ideale care, fără să modifice cu nimic esența, o manifestă în ipostazele sale particulare. Orice potență singulară este un absolut în sine, dar în același timp o componentă a întregului în cuprinsul căruia, alături de totalitatea celorlalte potențe, își află desăvârșirea ("o componentă autentică a întregului este fiecare doar în măsura în care este reflexul desăvârșit al întregului și îl asimilează total"). Este tocmai legătura particularului cu universalul, a realului cu idealul, prezentă în orice operă poetică (și care, de fapt, exprimă diferența dintre *filosofia artei* - știință a universalului ca reprezentare a absolutului ce cuprinde totalitatea potențelor -, și *teoria artei* – știință a particularului fiecărei potențe în parte, văzută în izolarea ei față de întreg).

În ceea ce privește arta în sine, ca particular ce reprezintă absolutul, ea se află la același nivel cu filosofia. Dacă aceasta din urmă reprezintă absolutul ca model originar, arta îl reprezintă ca model reflectat. Reprezentarea absolutului este un principiu de care atârnă, întemeindu-le obiectul, atât filosofia cât și arta. Pentru filosofie însă, absolutul constituie arhetipul *adevărului*, în timp ce pentru artă el este arhetipul *frumuseții*. Prin urmare, "adevărul și frumusețea sunt doar două moduri diferite de a privi absolutul unic". Raport de înrudire și de diferențiere totodată care atrage după sine, pe de-o parte, nemijlocirea celor două tipuri de reprezentare (căci ambele reflectă raportul intim al potențelor cu esența unică), dar, pe de altă parte, o distincție operată în natura nemijlocirii înseși: "filosofia este reprezentarea nemijlocită a divinului, precum arta este în mod nemijlocit doar reprezentarea in-diferenței ca atare". Dacă în filosofie absolutul divin se reprezintă pe sine ca esență a adevărului (deci dincolo de ideal și de real), în artă același absolut este reprezentat în in-diferența idealului și a realului (ca frumusețe reală a formei ideale). Identitate absolută la nivelul potenței adevărului, în primul caz; in-diferență – nu însă până la identitate – și afirmare a potenței frumosului, în al doilea caz. Identitatea absolută este reprezentarea nemijlocită a unei imagini originare (*Urbild*); in-diferența este reprezentarea nemijlocită a unei imagini-replică (*Gegenbild*). În originaritatea imaginii filosofice se prezintă absolutul esenței ca adevăr, pe când în replica imaginii artistice același absolut se înfățișează ca frumusețe.

Nu am putea întrezări însă o separare între cele două reprezentări şi, implicit, între cele două imagini. Şi aceasta întrucât, în sine, "frumuseţea şi adevărul sunt una". Ceea ce înseamnă că în esenţă (sau potrivit ideii), adevărul este frumuseţe iar frumuseţea nu poate fi decât adevăr: "adevărul care nu este frumuseţe nu este nici adevăr absolut; şi invers". În artă, nu adevărul finit este cel în care se întrupează frumuseţea, acesta nefiind decât un adevăr iluzoriu a cărui imitare creează opere ce excelează doar printr-o virtuozitate lipsită de suflet divin. "Numai frumuseţea absolută este, în artă, şi adevărul propriu-zis", pentru că doar această frumuseţe creează forma absolută a eternităţii adevărului. La fel, cum "cauza nemijlocită a oricărei arte este Dumnezeu", Dumnezeu, ca imagine-originară, este reprezentat ca frumuseţe în imaginea-replică. Şi aceasta deoarece creaţia artistică este o replică a creaţiei divine, ambele plăsmuind idealitatea infinită în real. Orice creaţie este astfel o forţă de plăsmuire ce contopeşte, în reflectarea aceluiaşi absolut, adevărul şi frumosul, realul şi idealul. Creaţia artei (*Einbildung*) este tocmai procesul prin care imaginaţia (*Einbildungskraft*) aduce la reprezentare întrepătrunderea sau cuprinderea întregitoare (*Ineinsbildung*) a idealului şi realului, co-prezenţa in-diferentă a necesităţii şi a libertăţii. Sintetismul specific artei prezintă reunit (dar "după separare") contrariile care în opera organică a naturii apar ca in-diferenţă încă neseparată, sincretică. Arta pune în acţiune acea forţă a individuaţiei - propriu-zis creatoare – prin care nu numai că sufletul află un corp, dar ceea ce este infinit se arată ca fiind izvor al frumuseţii finitului.

2. *Derivarea mitologiei drept materie a artei*

Am văzut că potrivit ideii (în esenţă), adevărul este frumuseţe, şi aceasta în virtutea reprezentării absolutului. Dar ideile, în măsura în care sunt intuite drept reale, constituie materia universală şi absolută a artei. "Aceste idei *reale*, vii şi existente, sunt zeii". Prin urmare, reprezentarea ideilor ca reale este o operaţie de simbolizare dată în cadrul *mitologiei*. Zeii nu sunt altceva decât ideile filosofice intuite în mod real, astfel că, propunându-şi să surprindă felul în care arta intuieşte frumosul originar în idei ca forme particulare, filosofia trebuie să îşi pună problema (şi să-şi impună sarcina) construcţiei mitologiei.

"Mitologia e condiţia necesară şi materia primă a oricărei arte", ea constituind creaţia poetică privitoare la acele imagini originare ale divinului care, ca idei, sunt considerate sub o formă particulară şi în chip real drept zei. Astfel că zeii sunt ideile intuite în realitatea lor particulară,

ca frumusețe a reprezentării absolutului. Dar "secretul vieții îl constituie sinteza dintre absolut și limitație", dintre infinit și finit, sinteză care dobândește o construcție completă abia în mitologia greacă ("arhetipul suprem al lumii poeziei"). Dacă frumusețea *este* absolutul intuit în chip real, absolutul, la rândul lui, este cu adevărat frumos (și corespondent adevărului) doar dacă este intuit în limitație. Această intuiție a absolutului în limitele formei (sau a infinitului în cuprinsul finitului) este o funcție a fanteziei creatoare. Lumea zeilor trebuie concepută numai pe calea fanteziei, aceasta reprezentând sinteza la nivelul imaginii-replică între ceea ce se dă ca absolut (ca infinitate reprezentativă a imaginii originare) și frumusețea limitativă dar însuflețită în mod absolut (ca finitudine reprezentantă). *Fantezia*, în concepția lui Schelling, este dinamică și creatoare; ea unește intuiția cu reprezentarea ("fantezia este intuiția intelectuală în artă"). Spre deosebire de ea, *imaginația* are mai degrabă o funcție receptivă, ea fiind cea care primește și recreează ideile create de rațiune. Or, intuiția reprezintă în chip interior "o lume absolută pe care doar fantezia o poate intui în chip real", adică în limitația unei frumuseți absolute ("așadar, reprezentare a absolutului în cadrul limitației, fără a anula absolutul").

În concluzie, "mitologia nu e nimic altceva decât universul într-un veșmânt superior, în întruchiparea sa absolută", un univers care, în absolutul frumuseții sale, este deja poezie. Creația artistică nu poate fi plăsmuită și nu poate rodi decât pe un teren mitologic, altfel spus în acel cuprins în care necuprinsul poate să apară drept reprezentare a unui absolut *real*. Din acest conținut poetic ("poezia este elementul plăsmuitor al conținutului") ies la iveală formele artei în toată diversitatea lor. Este de la sine înțeles că materia absolută a artei se exprimă și trăiește doar în reprezentarea poetică a mitologiei ca lume arhetipală, în imaginea acelor zei a căror frumusețe este în cea mai mare măsură adevărată pentru că ea este o intuiție generală a universului.

3. *Schemă, alegorie, simbol*

"Reprezentarea absolutului prin in-diferența absolută a universalului și particularului în cadrul particularului este posibilă doar în chip simbolic". Dacă filosofia reprezintă absolutul prin in-diferența universalului și particularului *în universal* (ca idee), arta îl reprezintă prin in-diferența lor *în particular* (ca imagine-replică a imaginii originare). Am văzut că materia universală a acestei reprezentări este mitologia în care are loc deja sinteza poetică a universalului și particularului *cu particularul* ca



in-diferență a acestora. Această sinteză fiind o intuiție ori o reprezentare simbolică, este necesară o lămurire a simbolicului. Or, Schelling concepe simbolicul drept sinteză a schematicului și alegoricului. Să urmărim pe rând cele trei moduri de reprezentare pentru a desprinde raportul dialectic dintre ele.

a. Schematicul. "Acea reprezentare în care universalul semnifică particularul sau în care particularul este intuit prin intermediul universalului, constituie *schematismul*". În schemă, se pleacă de la universal pentru a se ajunge la particular; universalul este dominant, cu toate că el e intuit în și ca particular. Fiind un produs al imaginației, schema se află între concept și obiect; conceptul universal, în trecerea lui spre particularul obiectului, se schematizează, ca în cazul unui artist care încearcă să procedeze mecanic trans-punând conceptul în obiect. Este evident că în această situație opera rezultată nu oferă decât un universal sărăcit, limitat la o formă particulară care nu îl reprezintă cu adevărat. Lucru observabil și la nivelul limbii, căci "însăși limba nu este nimic altceva decât o schematizare continuă", cuvintele fiind desemnări generale ale particularului.

b. Alegoricul. "Acea reprezentare în care particularul semnifică universalul sau în care universalul este intuit prin intermediul particularului, este *alegorică*". Alegoria este ca atare inversul schemei, raportul de semnificare plecând de data aceasta de la particular spre universal; particularul domină, însă el este intuit în și ca universal. Ipoteza conform căreia, la originea lor, miturile au fost alegorice este falsă, din moment ce ele au avut dintru început o realitate proprie. Chiar dacă ele conțin posibile semnificații alegorice (ca de altfel orice creație care poate fi alegorizată), aceasta a survenit abia în epocile ulterioare, când spiritul poetic independent din ele s-a stins (este și diferența dintre miturile homerice, originare, deci simbolice, și poeziile alegorice de mai târziu care pierzând materia mitologică au pierdut și conținutul poetic). "Mitologia ia sfârșit de îndată ce începe alegoria".

c. Simbolicul. Sinteza schematicului și a alegoricului, "în care nici universalul nu semnifică particularul, nici particularul nu semnifică universalul, ci în care ambele sunt absolut una, constituie *simbolicul*". Dacă toate cele trei moduri de reprezentare sunt posibile doar cu ajutorul imaginației ("ca o gradație de potență"), doar simbolicul este forma absolută. Spre exemplu, gândirea este o simplă schematizare (semnificând, ca universal, un particular), dar acțiunea este alegorică (semnificând, ca particular, un universal), pe când arta și mitologia sunt simbolice. La fel, epicul este schematic, liricul este alegoric iar dramaticul este simbolic. Precum arta în genere (adică în esența sa absolută),

mitologia trebuie înțeleasă simbolic, şi aceasta întrucât doar în acest mod de reprezentare avem o in-diferență deplină a universalului şi particularului. În simbolic, universalul nu numai semnifică particularul, ci *este* particularul; şi invers: particularul *este* universalul, nemulțumindu-se doar să-l semnifice. "În simbol, va spune Schelling în *Filosofia mitologiei*, finitul este în acelaşi timp chiar infinitul, şi nu doar îl semnifică". Astfel, Maria Magdalena "nu numai *semnifică* pocăința, ci este însăşi pocăința vie". Ceea ce ea reprezintă, ca întruchipare simbolică, nu este doar un raport de semnificare între universal şi particular, ci în primul rând un *semn de prezență*. Când Schelling afirmă, în aceeaşi lucrare publicată postum, că "mitologia nu este alegorică: ea este *tautegorică*", el operează sinteza între a fi şi a semnifica, întrucât zeii nu semnifică decât ceea ce sunt, raportul de semnificare fiind aici un act de ființare ("semnificația este aici şi ființa însăşi").

Orice reprezentare simbolică este o creație poetică independentă, aşa cum sunt întruchipările mitologice. "Fiecare este pentru sine ceea ce este, fiecare constituie o imagine proprie a aceluiaşi lucru". Dacă aceste ființe doar ar semnifica, fără să fie ceea ce ele semnifică, ele nu ar mai *fi* nimic. De aceea, ele înseamnă ceea ce sunt; "în cazul lor, realitatea este una cu idealitatea". Faptul că ele sunt o imagine proprie ține de concretețea *imaginii* ("imaginea este întotdeauna concretă"), diferită ca atare de simbol prin latura sa sensibilă. Simpla lor existență face să transpară semnificația. La fel însă cum doar semnificația fără ființă le-ar desființa ca existențe reale, simpla ființă fără semnificație (este cazul imaginii pure epuizate în universul sensibil) le-ar face imposibilă reprezentarea (căci ființa lor nu ar mai însemna nimic). "Năzuim deci, conchide Schelling, spre ceea ce trebuie să fie obiectul reprezentării artistice absolute, la fel de concret, egal doar cu sine însuşi ca o imagine, şi totuşi la fel de universal şi semnificativ ca un concept". Simbolul nu este ca atare nici doar imagine particulară, nici doar semnificație universală, ci "imagine semnificativă" (*Sinnbild*), ceea ce reprezintă absolutul poetic al mitologiei ca materie originară sau esență a frumosului artistic.

4. Poezia antică şi cea modernă în relație cu mitologia

Am văzut că mitologia greacă este arhetipul suprem al lumii poeziei, pentru că în ea se realizează sinteza desăvârşită între absolut şi limitație, între infinit şi finit. Ea "readuce natura în însăşi sfera artei", înfățişându-se în cadrul universului artei precum natura organică, fără să fie însă o operă a naturii. "În ea predomină eludarea a tot ce este inform şi

nelimitabil", întrucât organicitatea ei nu se poate împlini decât într-o formă şi într-o limitaţie, adică într-un finit *în care* se arată un infinit superior celui desprins de orice plăsmuire. "Faţă de natură, fiecare plăsmuire a ei este infinită din punct de vedere ideal, dar în raport cu arta însăşi este cu totul finită şi limitată din punct de vedere real". Din această configuraţie decurge absenţa oricăror concepte morale din mitologie, zeii fiind, potrivit limitaţiei lor, fiinţe organice de o natură absolută, cu totul ideală. Aspect important în perspectiva comparaţiei ulterioare cu mitologia creştină.

În *esenţa* lor, creaţiile greceşti îmbină finitul şi infinitul care, fără să presupună o simbolizare reciprocă, se află într-un raport de absolută echivalare. În *forma* lor însă, contopirea finitului cu infinitul este reprezentată în cadrul finitului. Nu este vorba însă, în mitologia greacă, de o coborâre a infinitului în finit (aşa cum este cazul creaţiilor mitologice orientale), ci de "infinitul pătruns deja de finit", adică de spiritul divin care în finitudine se dă în totalitate. "În această măsură, poezia greacă este cea absolută", pentru că ea a mers de la infinit sau etern către finit, până la întrepătrunderea lor (finitul şi infinitul sunt una, iar acest Unu absolut apare ca reprezentare - şi în întregime - pe tărâmul finitului).

În trecutul istoriei culturii, apreciază Schelling, întâlnim două curente distincte în poezie, filosofie şi religie: *idealismul* şi *realismul*, ca modalităţi de dezvăluire a spiritului universal. "Mitologia realistă şi-a atins apogeul prin cea greacă; mitologia idealistă s-a revărsat în decursul timpului, pe de-a-ntregul, în creştinism". Mitologia greacă, aşa cum am menţionat mai sus, are ca materie intuiţia universului ca *natură* organică. Este de altfel aspectul ce îi conferă realitate. În schimb, mitologia creştină are ca materie intuiţia universului ca *istorie* providenţială, ceea ce face ca ea să se îndrepte spre idealitate. Punctul de răscruce, care este şi unul de despărţire între lumea antică şi cea modernă, marchează desprinderea acesteia din urmă de natură. Cel care a generat această desprindere a fost creştinismul, apărut în golul lăsat de dispariţia formei mitologice greceşti şi, prin urmare, sentimentul decăderii relaţiei cu natura şi a degradării unei frumuseţi absolute. Din această carenţă reală a decurs năzuinţa ideală a unei lumi care nu putea recupera absolutul naturii decât în istorie, dar într-o istorie transfigurată.

"Atunci s-a desprins, afirmă Schelling, în cele din urmă, din această materie tulbure cea de-a doua lume a poeziei", lume pusă sub semnul mitologiei creştine. Dacă mitologia greacă intuia universul ca natură, deci ca a-moralitate în care unitatea dintre infinit şi finit se reprezintă într-un finit însufleţit de germenele absolutului, mitologia

creştină intuieşte universul ca istorie, deci ca lume morală în care finitul şi infinitul se opun, năzuind să le reconcilieze în temeiul libertăţii (de aici şi opoziţia dintre natură şi libertate). De data aceasta însă finitul nu mai reprezintă unitatea dintre infinit şi finit (acea in-diferenţă suverană a absolutului în şi ca natură), ci infinitul este cel dominant, în el finitul fiind figurat doar pentru a se suprima pe sine. "Dacă, aşadar, exigenţa realizată în mitologia greacă era reprezentarea infinitului ca atare în finit, prin urmare, *simbolismul infinitului* (*s.n.*), la baza creştinismului se află exigenţa opusă, aceea de a prelua finitul în infinit, adică de a-l transforma în *alegorie a infinitului*" (*s.n.*). În primul caz, finitul are o valoare în şi pentru sine, căci în el apare infinitul (finitul semnifică şi este în el însuşi infinitul); în al doilea caz, finitul nu este nimic în şi pentru sine, căci el doar semnifică infinitul căruia îi este subordonat.

Degradarea simbolului este observabilă în interiorul creştinismului însuşi. Astfel, ideea de Fiu a avut la origine o semnificaţie simbolică, şi aceasta pentru că ea era expresia absolută a imaginii originare reprezentată ca imagine semnificativă (simbol al eternei întrupări a lui Dumnezeu in cuprinsul finitului). Fiul, ca întrupare a infinitului în finit, semnifică infinitul, fiind în acelaşi timp infinitul. Dar el este totodată o persoană de sine stătătoare, adică devenită doar istorică, pierzând relaţia cu natura. Din creştinismul originar până în modernitate, imaginea lui Hristos ca simbol al omului devenit Dumnezeu (şi a lui Dumnezeu devenit om) s-a alegorizat. Dacă la început (precum în păgânism) divinul a trecut în finit, aceasta însă (în creştinism) doar în virtutea trecerii finitului în infinit. "În persoana lui Hristos este simbolizat, mai degrabă, finitul prin intermediul infinitului, decât invers". Principiul infinit nu se odihneşte fericit în finit, însufleţindu-l şi conferindu-i o nouă valoare, ci coborârea sa în finit nu are alt scop decât de a jertfi lumea finitului sau, mai exact, de a o conduce (ori converti) către şi în infinit. Dar cea care este jertfită este în ultimă instanţă natura care acum, ca povară asumată, este călăuzită spre libertate, manifestându-se în sfera acţiunii.

Ce însemnătate are pentru poezie trecerea de la natură la libertate, de la o mitologie a unităţii finitului cu infinitul (în forma reprezentativă a finitului) la o mitologie a opoziţiei dintre finit şi infinit (în lipsa de formă a năzuinţei spre infinit)? "Abia în cadrul întregului mai mare, din care el nu va fi decât o parte, răspunde Schelling, creştinismul va putea apărea ca o materie poetică universal valabilă". Şi aceasta pentru că în raport cu spiritul universal, creştinismul nu reprezintă decât o parte limitată. Această limitare însă trebuie să reprezinte universalitatea întregului pe care îl are în vedere, pentru a redobândi unitatea între finit şi infinit.



Reprezentare poetică doar ca expresie a subiectivității sau individualității ce trece în sferă obiectivă. E vorba de latura *mistică* a creștinismului ("care nu e altceva decât o lumină interioară"), singura care, intuind universalitatea dinspre interior spre exterior, poate deveni viziune poetică, altfel spus cu adevărat simbolică.

Poezia desăvârșită ("în sensul poeziei pur mistice") răspunde exigenței fundamentale a universalității. Universalitatea, "cerința necesară a oricărei poezii", se revarsă dinspre interior spre exterior, asimilând și topind în sine parțialitatea, întrucât limitația însăși devine mitologică, adică domeniu predilect al poeziei. Poezia modernă dă glas schimbării și transformării, căci în ea, predominând universalul, particularul este supus disoluției. "Aici, tot ce e finit e trecător, pentru că nu există în sine însuși, ci doar pentru a semnifica infinitul". Dar acest finit ce se jertfește pe sine pentru a se pierde în infinit creează o mitologie proprie, profund originală. *Originalitate* care constă într-o creație integrală ale cărei simboluri nu doar semnifică idei, ci se semnifică pe sine, dobândind astfel o existență semnificativă. Creația originală este în același timp universală, întrucât, departe de a fi o simplă particularitate distinctivă, ea este cu adevărat plăsmuitoare în măsura în care nu este doar expresia unei subiectivități ci a întregului spiritual obiectiv la care se raportează ca parte integrantă. Această limitație este creatoare numai în situația în care ea reprezintă nelimitatul pe care îl intuiește în sine, conectându-și astfel diferența specifică la in-diferența universală. Este, după Schelling, "o năzuință simbolică, ce s-a putut manifesta însă doar ca misticism".

Își redobândește mitologia creștină pe această cale mistică relația cu natura? S-a văzut că principiul creștinismului constă în preponderența absolută a idealului asupra realului, a spiritualului asupra corporalului. Această orientare de la finit spre infinit a prilejuit intervenția *supranaturalului* în natură, prin intermediul miraculosului, al misterului. Or, "replierea naturii ca mister a dat lumii moderne orientarea generală către tainele naturii". Ca atare, noua mitologie nu trebuie să fie una de împrumut, ci una care să-și "răsădească" divinitățile idealiste în natură. Re-legarea de natură are loc astfel pe calea indirectă a accesului la miezul ei misterios care este supra-natural. "Menirea supremă a întregii poezii moderne" constă în a căuta să semnifice acest universal în-tăinuit, intuit ca mister supranatural în sânul naturii, fără a renunța la năzuința de *a fi* totodată replica originală a acestei imagini originare. Dacă natura se retrage în mister, adică în non-manifestarea ei ideală, poezia este *acțiune* mistică, mitologie pur interioară sau simbolism subiectiv, act al manifestării ce creează din particularitate substanța universală. Astfel că,

în arta modernă, care în esența ei este o poetică a devenirii, zeii trebuie să treacă din istorie în natură, sau mai degrabă să regăsească în adâncul naturii absolutul unei frumuseți în care să se poată odihni fericiți.

5. Opozițiile dintre sublimitate și frumusețe, naiv și sentimental, stil și manieră

a. În păgânism, finitul semnificând infinitul și fiind în el însuși infinit, este valorizat în asemenea măsură încât în el este cu putință chiar și revolta împotriva divinului; iar aceasta constituie *principiul sublimului.* În creștinism, finitul se jertfește pe sine dăruindu-se infinitului, ceea ce reprezintă *principiul frumuseții.* "Prima dintre cele două unități, cea care constituie plăsmuirea infinitului în finit, se exprimă în opera de artă în special ca *sublimitate*; cealaltă, care constituie plăsmuirea finitului în infinit, se exprimă ca *frumusețe*". Atunci când, în opera de artă, distingem infinitul în finit, ca apariție semnificativă și prezență absolută, putem spune că această operă este sublimă. Finitul răsfrânge infinitul în sine, trezind un sentiment de măreție zdrobitoare față de care orice intuiție sensibilă se dovedește neadecvată. Subjugat de infinitul ce răsare în el, finitul *mimează* simbolic infinitatea. Este o intuiție estetică în care infinitul apare în formă sensibilă, în ceea ce este finit, dar ca in-finit și in-form ce devine simbol al infinitului ca atare, adică sublim. Forma sensibilă care instituie infinitul în finit nu poate fi obiect al intuiției sensibile, întrucât ea depășește purul finit limitat la particular și care acum apare ca "absolut mare". Finitul oferă o formă ca simbol adecvat infinitului, dar una în care infinitul este cuprins fără a fi tulburat de limitație. De aceea, "forma cu adevărat absolută, în care orice caracter limitativ este suprimat" este forma supremă, adică, în ultimă instanță, absența absolută a formei, care este chiar forma prezenței absolutului.

Dar "esența intimă a absolutului, în care totul se află ca unul, iar unul ca tot, este haosul originar însuși", la nivelul căruia întâlnim identitatea dintre forma absolută și absența formei. Dacă haosul este simbol al infinitului, aceasta pentru că absolutul său nu este o simplă negare a formei (precum in-formul ca rezultat al de-formării), ci absență a formei în forma absolută a unității tuturor formelor în care nici una nu se prezintă pe sine ca particular, dar toate împreună reprezintă universalul. Este și rațiunea pentru care "în sfera sublimului infinitul sensibil este biruit de infinitul autentic", căci infinitul nu rămâne ca simplă semnificare a finitului (caz în care s-ar supune limitației acestuia), ci *este* finit doar în virtutea transcenderii oricărei forme limitative.

Cât despre frumos, în el finitul se manifestă ca deja plăsmuit în infinit. Dacă în sfera sublimului, finitul se poate revolta împotriva infinitului (căci el este în el însuşi infinit), în sfera frumosului el este împăcat cu infinitul (căci el i se oferă şi nu există decât în virtutea acestei jertfiri). Pe de altă parte, frumosul cere o formă în care se poate manifesta, nelimitatul reclamând cu necesitate o limitaţie. Dar, raportate la absolutul pentru sine, sublimul şi frumosul se întrepătrund indisolubil: "sublimul în absoluitatea lui cuprinde frumosul, la fel cum frumosul în absoluitatea lui cuprinde sublimul". Iar aceasta din simplul motiv că sublimul fără să fie frumos nu e decât înfricoşător şi bizar (nu in-form, ci cu adevărat di-form), pe când frumosul trebuie să tindă spre sublimitate pentru a fi absolut expresiv (spre exemplu, "Sofocle care, în comparaţie cu Eschil, apare drept frumos, dar care, privit pentru sine şi absolut, apare ca o reuniune cu totul indisolubilă între frumos şi sublim"). Ceea ce înseamnă că opera de artă (sau o simplă imagine) nu este frumoasă decât în măsura în care forma ei năzuieşte spre nelimitare, realizându-se într-o frumuseţe cutremurătoare, după cum ea nu este sublimă decât atunci când absenţa formei află o reprezentare adecvată în prezenţa calificantă a unei limite.

b. O aceeaşi antinomie a celor două unităţi se exprimă în poezia pentru sine prin opoziţia dintre *naiv* şi *sentimental*. În situaţia în care infinitul este plăsmuit în finit (este vorba de arta antică), opera apare ca împlinită, având un caracter naiv, universalul fiind configurat în particular, pe când în situaţia în care finitul se resoarbe în infinit (în arta modernă), opera este neîmplinită, având un caracter sentimental, particularul fiind configurat în universal. Urmându-l pe Schiller, care a introdus cel dintâi această distincţie, Schelling constată că la poetul naiv domină obiectul, în timp ce la poetul sentimental iese în evidenţă subiectul; primul pare inconştient în ceea ce priveşte obiectul său, al doilea este mereu conştient de obiectul creaţiei. Poetul naiv mai degrabă obţine realitatea decât o imită, intuind-o în chip desăvârşit, astfel încât obiectul său există prin sine însuşi; poetul sentimental doar aspiră către un infinit pe care, neputându-l intui, îl reflectă în emoţie. Opoziţia aceasta îşi pierde însă relevanţa dacă privim poezia în absolutul ei. Absolut care pare naiv numai sentimentalului, întrucât caracterul naiv este o determinaţie care se realizează ca atare doar prin opoziţie; în schimb, sentimentalul nu se poate raporta la absolut (pe care nu-l are) decât prin însăşi non-absoluitatea ce-i este proprie. Ca atare, "poezia nu este în sine nici naivă, nici sentimentală", întreaga opoziţie fiind doar aparentă.

c. Arta antică, având absolutul în sine, are *stil*; arta modernă, tinzând spre absolut, are *manieră*. De aceea, "stilul este absolutul, maniera

este non-absolutul". Primul termen exprimă absolutul din artă sau poeticul ce unește particularul cu universalul (este vorba de stil), în contrast cu arta non-absolută sau fără poezie, în care particularul cedează universalului (maniera). "Plăsmuirea absolutului în particular apare întotdeauna drept ceea ce este împlinit și, deci, în cazul de față, tocmai ca stil". Stilul este ca atare o particularitate absolută, adică ridicată la absolut, pe când maniera (care este stilul modernilor) pleacă de la particularitate, pe care o valorifică în locul universalului. Manierismul obține esența prin intermediul formei, dar o dizolvă în aceasta din urmă. Fiind o limitație, căci nu poate depăși particularitatea formei, el năzuiește spre o frumusețe "firavă", neîmplinită deoarece formală. Doar stilul este forma absolută, în sensul că în el in-diferența dintre universal și particular se împlinește ca absolut într-o formă a plăsmuirii particulare.

6. Arta cuvântului

"Latura reală a geniului sau acea unitate care constituie plăsmuirea infinitului în finit, se poate numi într-un sens mai restrâns *poezie*; latura ideală sau acea unitate care constituie plăsmuirea finitului în infinit se poate numi *arta* din artă". Într-un sens mai restrâns deci, poezia este crearea unui real, "invenția" în sine. Or, acest *poiein* este, pe de o parte, un proces de reprezentare a infinitului în finit, adică a unui concept într-un real. Pe de altă parte însă, actul de creație reintegrează finitul în infinit și o face prin intermediul unei forme artistice. Arta (ca latură ideală a unității artei) este o creare a finitului în infinit, dar pentru ca finitul să fie o esență în sine care nu doar semnifică ci și este, în el trebuie să se realizeze plăsmuirea completă a infinitului (ca latură reală – poetică – a unității artei). Poezia și arta se află deci într-o intimă relație una cu cealaltă; prin poezie creația dobândește realitate de sine stătătoare, prin artă ca are o existență ideală în creator.

În această accepție, poezia este exprimare discursivă, ea creându-se prin intermediul *limbii*. Unitatea ideală însăși devine formă, tinde să se obiectiveze, fără să-și știrbească idealitatea. Obiectivare ce este o realizare, adică o afirmare absolută a infinitului divin în finit. Întreaga lume reală (în unitatea realului cu idealul) este o rostire originară, "cuvântul rostitor al lui Dumnezeu, logosul". Dar lumea reală în sine nu mai este cuvântul viu sau rostirea lui Dumnezeu, ci un cuvânt emanat; ca atare, în pura sa realitate, lumea nu este cuvântul rostitor ci cuvântul rostit. Natura apare astfel ca "cel dintâi poem al imaginației divine", căci în ea lucrurile eterne (ideile) devin reale. Natura conține "adevăratele arhetipuri

ale poeziei" iar arta cuvântului trebuie să afirme originaritatea ideii, altfel spus să exprime viul în însăşi rostirea sa de sine. Dar ceea ce se rosteşte ca fiind originar este rostit ca semn sau imagine a sa: "Lucrul cel mai la îndemână devine semn pentru tot ceea ce este mai spiritual. Totul devine imagine despre tot, iar limba însăşi devine, tocmai prin aceasta, simbol al identităţii tuturor lucrurilor". În limbă, rostitul este semn al rostirii, căci ceea ce el reprezintă este tocmai ceea ce în el se prezintă şi cheamă la rostire. Iar prin faptul că orice lucru rostit este simbol al unei rostiri originare înţelegem că el nu doar semnifică originea, ci este manifestarea vie a acesteia în cuvânt.

"De ce fiinţa raţională, se întreabă Schelling, a ales tocmai vorbirea sau glasul drept trup nemijlocit al sufletului intim?" Limba nu pare a fi cu totul arbitrară ("atât de întâmplătoare"); există o necesitate superioară care face ca gândurile şi pulsiunile sufletului să se exprime în sunete şi vorbire. Este vorba de "originea limbii în idee", limba fiind "instinct artistic al omului". Arta preia unitatea ideală, ca potenţă şi ca formă, fiind în această măsură o *artă a cuvântului*. "Arta cuvântului este latura ideală a lumii artei", adică poezia din artă; "latura ideală este cea poetică sau cea a cuvântului". Schelling formulează două principii de bază ale acesteia. 1. În prima latură a universului (corespunzătoare celei dintâi unităţi din absolut), absolutul apare ca *temei* al existenţei, esenţa fiind configurată în planul formei diferenţiale. În a doua latură (corespunzătoare celei de a doua unităţi din absolut), absolutul apare ca *esenţă*, ca absolut în sine, forma fiind configurată în planul esenţei in-diferente. Întâietate a formei în prima situaţie; a esenţei în cea ce a doua. 2. Ambele laturi sunt în mod absolut ideale iar în esenţă identice (idealitatea uneia se exprimă în realitatea celeilalte), ele nefiind decât moduri diferite de manifestare a absolutului ca fiind Unul.

Raportul poeziei cu arta în genere

Arta "este o reproducere nemijlocită a creaţiei absolute"; în schimb, poezia "îngăduie acelui act de cunoaştere absolută să apară în mod nemijlocit ca act de cunoaştere". Dacă arta re-produce creaţia absolutului, poezia oferă forma reală a acestei apariţii ideale. Ceea ce apare este natura idealului (a esenţei, a universalului), dar forma în care apare este imaginea-replică sau reprezentarea reală a idealului în universalul în sine al limbajului. Apariţie care este o creaţie (*poiesis*), deci nu un lucru deja existent, ci o lucrare şi o producere (mai degrabă creare decât creaţie). De aceea poezia este esenţa artei (precum sufletul este esenţă a trupului) ca manifestare a "*în-sinelui* oricărei arte". Manifestare a absolutului,

ea este o limitație formală a nelimitatului; este și motivul pentru care "poezia este un obiect cu totul nemărginit". În sânul ei, opoziția esențială este aceea dintre delimitare și nelimitare. Poezia antică, în raționalitatea ei suficientă sieși, este de-limitată în însuși caracterul ei real; în schimb, poezia modernă este ne-limitată în virtutea laturii sale ideale. Este, în ultimă instanță, expresia opoziției dintre raționalitate și iraționalitate, dintre finitul în care apare infinitul și infinitul ce absoarbe finitul.

În această privință, spune Schelling, "anticii sunt grăitori în sculptură și, în schimb, plastici în poezie", cele două atribute fiind înțelese (similar spiritului plastic atribuit de A.W. Schlegel poeziei antice) drept manifestări ale calmului și armoniei, cu atât mai grăitoare și poetice cu cât ele exprimă în chip desăvârșit "înrudirea și identitatea internă dintre arta cuvântului și cea plastică". Poezia modernă însă "concentrează expresia într-o acțiune violentă", traducând astfel în limbaj dinamismul iraționalului. Iraționalitate care, opusă rațiunii naturale ce guvernează poezia antică, explică nelimitarea lăuntrică, acel infinit ideal spre care aspiră particularul descătușat. "Particularitatea are aici mai multă forță și libertate", de aceea universalul nu poate fi exprimat decât sub chipul său individual. "Individualul cere să fie reprezentat în absoluitatea lui", reprezentarea concentrându-se asupra caracterizării indivizilor surprinși în aspirația lor spre absolut.

Esența și forma poeziei

Răspunsul la întrebarea "prin ce devine vorbirea poezie?" se referă atât la esența poeziei (în-sinele ei), cât și la forma prin care ea se distinge de simpla vorbire. Întrucât însă forma rezultă din esență, fiind o manifestare a acesteia, elementul prim pentru cunoașterea poeziei este esența ei.

a. "*În-sinele* poeziei este cel al oricărei arte: el este reprezentarea absolutului sau a universului în particular". Această reprezentare a absolutului în particular, în chiar în-sinele esențial al operei, conferă artei realitate poetică. La fel cum orice operă de artă trebuie să fie o răsfrângere a infinitului, orice poezie trebuie să reprezinte absolutul în relație cu o particularitate, altfel spus cu posibilitatea de a deveni realitate. "Ceea ce este posibil din punct de vedere poetic este tocmai de aceea pur și simplu real, după cum în filosofie ceea ce este ideal este real". Atât non-poezia cât și non-filosofia nu sunt decât imposibilități de a recunoaște drept real (și adevărat) altceva în afară de datele experienței imediate. Imediatitatea poeziei este însă de un cu totul alt tip, și anume posibilitatea "urgentă" prin care esența aduce la reprezentare infinitul în finit.

b. În ceea ce privește *forma* poeziei, ea reprezintă ideile în planul vorbirii și al limbii. Am văzut că limba este "simbolul cel mai adecvat al actului de cunoaștere absolut", întrucât pe de o parte acest act apare în limbă ca ideal, dar pe de altă parte se integrează prin intermediul a ceva real. Materia limbii este cuvântul divin pătruns în finit, lumea fiind substanța izvorâtă din plăsmuirea infinitului în finit. Limba dă glas astfel infinitului însuși, dar în ea el vorbește ca finit ce reprezintă infinitul. Prin urmare, limba este "haosul din care poezia trebuie să plăsmuiască trupul ideilor ei". Nu îl plăsmuiește însă oricum, ci ca pe ceva absolut în cadrul particularului, un corp unitar care este chiar opera poetică. Or, acest lucru nu e cu putință (nu e o posibilitatea reală) decât separând vorbirea poetică de totalitatea limbii: "ea se izolează de tot restul, urmând o legitate *internă*". Izolarea limbajului poetic privește însă doar structura sa internă supusă unei ordini și legități proprii, căci privită din exterior ea se mișcă liber și autonom. Specificitatea acestei legități interne este *ritmul* artei cuvântului ("o legitate internă a succesiunii sunetelor"), succesiunea temporală pe care o creează din sine, independent de cronologia obiectivă. De aceea, ritmul este dominare și supunere a timpului, plăsmuirea identității în diferență. "Limba poeziei trebuie să fie specifică și diferită de cea obișnuită", căci spre deosebire de aceasta din urmă, datorită ritmului ea nu are alt scop decât pe sine însăși ("Poezia nu are niciodată un scop în afara ei"), aspirând la desăvârșirea absolută. Limbajul poetic devine astfel "un organ superior" care, în contrast cu cel al prozei, se subordonează unei legități interne, dar nicidecum logicii vorbirii curente. Poezia lirică, de exemplu, beneficiază de o "dicție" cu totul aparte, dar nu de una emfatică, ci în cel mai înalt grad expresivă datorită "devierilor îndrăznețe de la succesiunea logică sau mecanică a gândurilor".

Liricul

În poezia lirică limba este în cea mai mare măsură diferență, particularitatea fiind din acest motiv dominantă. Pornind dintr-un particular, adică de la subiect, căci "subiectivitatea este socotită în sensul particularității", ea se poate numi în această privință "tipul poetic subiectiv". Întâietatea particularității înseamnă predominanța unui singur ton, a unei unice stări sufletești fundamentale. Astfel că, raportate și subordonate acestei tonalități majore, celelalte tonuri nu sunt decât diferențe, tot atâtea vibrații integrate într-un ritm unitar. Pentru că poezia lirică este genul poetic cel mai subiectiv, dominantă în ea este și libertatea. "Ei îi sunt îngăduite devierile cele mai îndrăznețe de la succesiunea obișnuită a gândurilor", liricul respirând cu precădere în ritmul

discontinuității. Libertate din care decurge nu o unitate comună a infinitului cu finitul (precum în epos), ci opoziția dintre ele în chiar actul reprezentării infinitului în finit. Infinitul se reprezintă în finit, dar între apariția sa și forma finită care îl reprezintă "opoziția este declarată". Nu este de altfel decât o declarație ori o expresie a tensiunii dintre ceea ce se reprezintă ca absolut și reprezentarea ca atare într-o formă relativă. Caracter conflictual cu atât mai semnificativ (și mai adevărat poetic) cu cât libertatea poeziei lirice este mai neîngrădită.

III. Despre raportul artelor plastice cu natura (1807)

1. Raportul dintre artă și natură este în primul rând o *relație cu sufletul* înțeleasă ca legătură activă între două forțe productive: natura (a cărei productivitate "mută" se manifestă în absența limbajului) și sufletul (în care își au obârșia gândurile și conceptele). Creativitatea sufletului asigură independența artei de natură, căci creând conform productivității naturii, arta depășește non-manifestarea acesteia, situându-se în "centrul viu" în care tot ceea ce este natură se preschimbă în suflet. "Suprema relație a artei cu natura este atinsă prin faptul că ea transformă natura în mediul menit să facă vizibil în ea sufletul". Principiul activ al naturii este o esență înrudită cu sufletul; prin urmare, natura este cu adevărat creatoare abia în măsura în care esența ei se arată ca suflet, ca prezență a principiului vieții în tot ceea ce este viu. "Astfel, numai la suflet se poate raporta o teorie care trebuie să fie satisfăcătoare pentru intelect, iar pentru arta însăși încurajatoare și rodnică".

2. Prin punerea sa în relație cu sufletul, proces ce definește creativitatea artei, natura devine vorbitoare. Dacă în plăsmuirile vechilor popoare, natura nu era doar mută ci "pe de-a-ntregul moartă" (căci lipsită de sufletul divin, ea nu putea naște decât idoli), pentru arta greacă ea era animată de prezența "unui *verb interior*". Sufletul care vorbește în inima naturii este prezența creatoare a unui zeu adevărat. Rolul artei este de a se lăsa pătrunsă de acest cuvânt însuflețit care se rostește ca "urmă a unei esențe ce acționează în chip viu". Arta nu are altceva de făcut decât să urmeze această urmă, aducând la reprezentare esența vie a naturii.

3. Aducerea la reprezentare nu este o imitare integrală a naturii. Arta reprezintă doar *frumosul și desăvârșitul*. Din moment însă ce în natură desăvârșitul este amestecat cu nedesăvârșitul iar frumosul cu ceea ce nu este frumos, creatorul trebuie să distingă între forma goală și esența proprie. A alege desăvârșitul și frumosul înseamnă a descoperi în fiecare lucru natural "viața care creează în el, forța lui de a fi prezent". Viața creatoare a naturii este

însăși prezența ei vorbitoare, înfățișarea ei esențială. Ca atare, creativitatea artei este acel proces adânc "prin care ia naștere, precum în lamura focului, aurul pur al frumuseții și adevărului". Alchimia artei recurge la o adevărată transmutație în urma căreia nu apare ca frumos și desăvârșit - adică nu vorbește ca esență - decât ceea ce în natură este puritate absolută, adevăr al sufletului viu.

4. Depășirea realității prin artă ar trebui să ducă la configurarea unei noi realități, superioare atât imaginii naturii ca productivitate a lucrurilor neînsuflețite, cât și imaginii ei ideale, însuflețite dar necreatoare pentru că nelocuită de o esență vie. Din păcate, observă Schelling, vechea imitație a naturii a fost înlocuită cu imitația operelor antichității, considerate drept pilduitoare în privința formei lor desăvârșite, în dauna însă a spiritului care le însuflețește. Pe de altă parte, o abatere nu mai puțin regretabilă este aceea prin care arta nu reprezintă decât frumusețea ideală desprinsă de materie, adică o desăvârșire a unui conținut de sens căruia nu îi corespunde nici o întruchipare reală. "Dacă mai înainte exersarea artei dăduse naștere la corpuri lipsite de suflet, acum această perspectivă propovăduia numai misterul sufletului, nu și pe cel al corpului". Ceea ce conferă însă artei creativitate este legătura activă dintre suflet și trup, acea "unică suflare" ce topește laolaltă frumusețea conceptului și frumusețea formei. Este o artă profund progresivă care, în loc de a ajunge de la formă la esență, prin potențarea formei condiționate (așa cum procedează metoda regresivă), sublimează forma în esență necondiționată. "Miracolul prin care condiționatul ar trebui să se înalțe până la necondiționat" este însăși lucrarea spiritului a cărui prezență vie oferă forma ideală a propriei sale esențe. Astfel încât forma aparent dură, potrivnică și închisă în sine a naturii trebuie topită spiritual într-o singură "forță pozitivă", într-un singur principiu activ: "Trebuie să trecem dincolo de formă pentru a o putea redobândi pe ea însăși limpede, vie și simțită cu adevărat". Or, această trecere dincolo cade în sarcina unei "științe operante", singura în măsură să călăuzească spiritul creator înspre realizarea unei supreme sinteze, a unității necesare între realitatea esenței și idealitatea formei.

5. Raportul artei cu natura este unul de ordin dialectic: "arta, pentru a fi realmente artă, trebuie să se distanțeze mai întâi de natură spre a se reîntoarce la ea abia după ce a atins ultimul stadiu al perfecțiunii". Creativitatea artistică se realizează așadar în doi timpi: *distanțarea* față de o natură oarbă, urmată de *întoarcerea* la spiritul naturii (*cf.* dezinteresarea de obiectul reprezentat și dialectica îndepărtării și apropierii la Fr. Schlegel, dar și estetica depărtării la Novalis). Între aceste două momente aflăm întregul efort al artei de a pătrunde structura intimă a lucrurilor, pe care o exprimă prin mijlocirea simbolurilor. Astfel, opera este reală doar când dobândește

caracterul esențialității; ea este "privire și expresie a spiritului naturii ce-o insuflețește". Natura e depășită de artă nu prin faptul că arta reflectă ceea ce există ca existent, ci natura în existența ei pură, în eternitatea vieții. De aceea, opera artistică autentică este supratemporală, ea extrăgând din devenirea naturii *momente* de existență plenară, momente în care se dezvăluie esența existenței în eternitate. "Redând esența concentrată a acelui moment, arta o scoate din fluxul neîntrerupt al timpului; ea face să apară ființa în existența ei pură".

6. Dialectica raportului artă – natură se reflectă și în raportul dintre *esența și forma* operei. "Esența trebuie să se odihnească satisfăcută în limitele formei" căci, dobândind o formă, esența se afirmă în deplină libertate, iar locul în care ea se afirmă nu este propriu-zis o limită, ci spațiul fertil al unei plăsmuiri. "Doar desăvârșirea formei duce la distrugerea ei", ceea ce este ultimul țel al artei. Odată împlinită, forma nu poate închide opera, ci dimpotrivă o deschide prin și dincolo de caracterul ei formal. Cu cât plenitudinea conținutului dobândește o formă pe măsură, cu atât frumusețea operei tinde să exprime esența ca o forță creatoare neîngrădită, liberă să-și in-formeze continuu propria semnificativitate (*cf.* forma interioară de care vorbea A.W. Schlegel).

7. Cât privește raportul dintre *individual și general*, Schelling precizează: "nu există nici un fenomen singular care să se fi constituit prin limitarea sa, ci numai în funcție de forța sa intrinsecă, datorită căreia fenomenul se justifică drept întreg de sine stătător față de univers". Ceea ce fenomenul artistic păstrează drept individual este tocmai specificitatea creației, acel specific natural care o singularizează. Dar opera de artă nu poate reprezenta doar individualul, decât cu riscul de a părea lipsită de viață, adică de acea forță a vieții care tinde spre o formă universală. Or, această formă universală este creația unei esențe. Ca atare, nu forma individuală a vieții, ci esența vie a acesteia. Artistul "plăsmuiește individul în sensul unei lumi anume, al unei specii, al unui prototip originar și etern". De aceea el "este obligat să se lepede mai întâi de sine și să coboare în singular", pentru a afla în adâncul individualului esența generalului. Lepădarea de sine este aici echivalentă distanțării față de natură; doar această "înstrăinare" de adevărul parțial înlesnește revelarea *în el* a unui adevăr întregitor, doar renunțarea la imitarea naturii ca frumusețe organică singulară, deci neîntregită spiritual, duce la revelarea esenței naturii în artă, "în desăvârșirea și frumusețea întregului".

8. Ceea ce face ca forma să apară ca plenitudine reprezentativă a esenței este *frumusețea caracteristică*. De aceea, "latura exterioară sau baza întregii frumuseți este frumusețea formei". Caracterul determinat al formei

("înțelegem prin caracter determinat o unitate a mai multor forțe, care tinde în mod constant către un anumit echilibru și către o măsură determinată a acestor forțe") există în virtutea manifestării în ea a esenței. Ca atare, frumusețea caracteristică este "frumusețea în rădăcina ei, abia apoi, din ea putând să se înalțe frumusețea ca fruct". Pe de o parte, forma se înrădăcinează într-o esență (într-un caracter întemeietor), iar pe de altă parte ea fructifică o esență pe care o aduce la reprezentare. Ceea ce înseamnă că echilibrul formei, ca mod de expresie a caracterului determinat, se împlinește abia în acțiunea sa, devenind cu adevărat viu. Astfel încât "caracteristicul rămâne fundamentul mereu activ al frumosului", deoarece el este însuși modul în care se manifestă esența: ca rodire a ei în forma determinată a reprezentării artei.

9. Atât în natură cât și în artă, acțiunea esenței tinde la început să se reprezinte pe sine în limitarea unei forme încă neîmplinite. Și aceasta pentru că "fără limitare, nelimitatul n-ar putea să apară"; fără închiderea în marginile unei forme "aspre", *spiritul creator* n-ar putea năzui către plenitudinea nelimitatului. Pe măsură însă ce el își concentrează acțiunea într-o singură creație, forma se îmblânzește, oferindu-se pe sine drept loc al manifestării plenare. În stadiul maturității, "forma pură este desăvârșită", spiritul naturii odihnindu-se într-o formă pe deplin reprezentativă. Abia în această înseninare și eliberare a sa resimte el "înrudirea cu sufletul", cu acel centru viu transfigurator. Spiritul este în cea mai mare măsură creator în cuprinsul unei plăsmuiri înseninate de prezența vestită a sufletului. În plenitudinea ei, creația nu e decât vestirea acestei apariții, pregătirea și încununarea acestei primiri.

10. Ceea ce apare ca prezență a nelimitatului în limitatul predispus să o primească este "o ființă inefabilă" care se mlădiază pe orice formă, însuflețindu-i conturul. Este *grația* (*charis*), acel farmec al satisfacției și desăvârșirii, al armoniei depline dintre suflet și corp: "corpul este forma, grația este sufletul, deși nu sufletul în sine, ci sufletul formei sau sufletul naturii". Grația nu e astfel decât sufletul prezenței nelimitatului (sau a esenței) în limitat (în formă). Însă aici forma este ea însăși redată vieții, căci ea celebrează propria-i împlinire sufletească, aducerea la vizibilitate a frumuseții sufletului în sine. Dacă "în om, așadar, sufletul nu este principiul individualității, ci acela prin care omul se înalță deasupra eului său îngust", în opera de artă sufletul artistului se arată în ceea ce este reprezentat, "ca forță originară a gândului". Opera este forma aleasă în care spiritul își revelează sieși grația sufletului, acel "daimon ocrotitor" sau frumusețe pură ca imagine a împăcării supreme. Prin urmare, arta "trebuie să tindă către grația însăși ca punct central al ei", ca spre un centru viu în care urma esenței este semnul sensibil al unei prezențe creatoare.

NORD CONTRA SUD
(Doamna de Staël)

Revoluția pe care Germaine Necker, baroană de Staël, o declanșează (pe urmele lui J.J. Rousseau) în domeniul artelor poetice (și, în general, al teoriei literaturii) are efecte de ordin major în dezvoltarea ulterioară a literaturii franceze. Printre ideile novatoare răspândite în lucrările sale teoretice (*Despre literatură; Despre Germania*), menționăm: sublinierea neliniștii, a melancoliei și, cu precădere, a entuziasmului liric ce caracterizează sufletul romantic; relativitatea gustului și primatul geniului (idei preluate și amplificate din secolul anterior); eliberarea inspirației, dependența poeziei de starea moravurilor, influența climatului (idee împrumutată de la Montesquieu); superioritatea literaturii moderne față de cea antică etc.

1. Despre literatură

Discursul preliminar

Ce își propune autoarea să studieze? "Mi-am propus să examinez care este influența religiei, moravurilor și legilor asupra literaturii și care este influența literaturii asupra religiei, moravurilor și legilor". Este vorba deci de o dublă influență - încrucișată, reciprocă – dinspre civilizație și mentalități înspre literatură și invers. Pentru prima dată literatura – înțeleasă în sens larg, cuprinzând și "scrierile filosofice și operele de imaginație", adică "tot ceea ce privește *exercițiul gândirii în scris*" – este pusă în raport de interdependență cu valori care, aparent, îi sunt exterioare, și anume: "virtutea, gloria, libertatea și fericirea". Încrederea absolută în progresul literaturii își are izvorul în încrederea, la fel de absolută, în progresul social, în perfecționarea și sublimarea relațiilor interumane, într-o lume care tinde în mod necesar spre libertate. "Progresele literaturii, adică perfecționarea artei de a gândi și de a se exprima, sunt necesare statornicirii și păstrării libertății". Chezășie a acestei stări este, ca atare, valorizarea exercițiului gândirii, a artei de a gândi, astfel că nu e surprinzătoare afirmarea cu putere a literaturii filosofice, a raționamentului elocvent, "singura putere literară în fața căreia tremură nedreptatea".

Partea întâi. Capitolul XI Despre literatura din nord

În această primă parte a lucrării, intitulată *Despre literatură la cei vechi și cei moderni,* autoarea stabilește o legătură cauzală între starea civilizației și evoluția gustului. Capitolul XI oferă o analiză pătrunzătoare

a sufletului romantic, ale cărei elemente configurează stabilirea unui raport între elanul entuziasmului şi stările de nelinişte depresivă, cât şi scoaterea în prim plan a esenţei acelui *mal du siècle*, sentimentul dureros al neîmplinirii destinului uman. Este celebrul capitol care pune în cumpănă "două literaturi cu totul distincte: cea care vine de la miazăzi şi cea care coboară din nord". Încercând să stabilească "principalele diferenţe dintre cele două emisfere ale literaturii", autoarea aduce în discuţie "pecetea mitologiei nordului", mult mai expresivă decât mitologia greco-latină deoarece respiră "o anume măreţie poetică", al cărei prim model este poezia legendarului Ossian: "imaginaţia, zguduită de cânturile ossianice, predispune gândirea la meditaţiile cele mai adânci". Măreţia poetică invocată constă în deschiderea imaginaţiei care oferă substanţă creativă celor mai profunde meditaţii. De aceea, nu trebuie să pară surprinzător faptul că "poezia melancolică este, dintre toate, cea care se află în cea mai deplină armonie cu filosofia". Gândirea gândeşte cu atât mai adânc cu cât este hrănită mai abundent de stări sufleteşti care o predispun la contemplaţie, iar dintre toate "tristeţea, mai mult decât oricare altă stare sufletească, ne face să pătrundem adânc în firea şi în destinul omului". Vorbeam la început de *teoria climatului* care ar explica în mare măsură "una din principalele cauze ale deosebirilor care există între imaginile care plac în nord şi cele care plac în miazăzi". Poezia din sud nu trezeşte atât gânduri, cât mai degrabă impulsuri stârnite de o natură mult prea generoasă, mai multă dorinţă şi mai puţină intensitate ideatică. Dimpotrivă, imaginaţia nordică este mult mai bogată, întrucât natura întunecată consună cu durerea şi tristeţea, cu melancolia şi, în ultimă instanţă, cu o *limită* care nu face decât să elibereze imaginaţia, înălţând sufletul. Nu este vorba de raţiunea clară a sudului, ci de o raţiune "exaltată", "un entuziasm născut din meditaţie, o nobilă exaltare" care, la rândul lor, sunt surse ale meditaţiei. Iată, după Doamna de Staël, "adevărata inspiraţie poetică". Inspiraţie care nu creşte dintr-o imaginaţie saturată raţional, sau dintr-una supusă dorinţelor şi impulsurilor, dintr-un preaplin neroditor, ci tocmai dintr-o neîmplinire, pentru că ea are o funcţie compensatorie: "Tot ceea ce omul a făcut mai măreţ se datoreşte simţământului dureros al destinului său neîmplinit". Cel mai bine nu vorbeşte împlinirea, căci ceea ce e împlinit nu mai dă de gândit, ci ne-împlinirea care lasă mereu un gol predispus la prefacere, un spaţiu germinativ în care imaginaţia îşi găseşte loc. De aceea, "sublimul spiritului, al sentimentelor, al faptelor se naşte din nevoia de a sparge limitele care îngrădesc imaginaţia". Paradoxal, neîmplinirea nu este o limită care limitează, ci promisiunea unei nelimitări, fertilitatea unei creativităţi mereu active.

În *Partea a doua* a lucrării (intitulată *Despre starea actuală a luminilor în Franța și despre progresul lor viitor*), Doamna de Staël revine la ideea nelimitării, ca temei al creativității, invocându-l pe Kant (din *Critica facultății de judecare*), conform căruia plăcerea pe care o procură lucrările spiritului ține de nevoia de a îndepărta limitele destinului uman, limite care, grație unui sentiment înalt, sunt *uitate* preț de câteva clipe: "sufletul, afirmă scriitoarea franceză, se complace în sentimentul inexprimabil pe care îl produce în el ceea ce este nobil și frumos, iar hotarele pământului dispar când lucrarea imensă a geniului și a adevărului se deschide ochilor noștri". Dintre toate aceste sentimente, se pare că *melancolia* este cea care deschide în cea mai mare măsură limitele, adică le pune în paranteze, întrucât ea are drept obiect tocmai un nelimitat vag, dar cu cât mai vag cu atât mai nelimitat și, ca atare, cu atât mai inspirator de creativitate, de imaginație liberă: "imaginația melancolică ne face fericiți o clipă făcându-ne să *visăm* la infinit"; "melancolia este adevărata inspiratoare a talentului". Interesant de adăugat este faptul că imaginația melancolică nu speră în ceva care ar putea-o împlini. Neîmplinirea îi dă putința de a fi, împlinirea ar seca-o cu și în desăvârșire. De aceea ea "trebuie să fie eliberată atât de speranță, cât și de rațiune". Melancolia este chiar inversul speranței, căci ea visează, nu așteaptă. Doar o profundă răscolire a întregii ființe e în stare să deschidă limitele, să le suspende în imaginația creatoare și, implicit, în darul supranatural al inspirației poetice: "Sufletul nostru, stăpânit de un dulce cutremur, se complace în prelungirea acestei stări atâta vreme cât o poate îndura. Iar de oboseala pe care o simțim după câtva timp nu poezia e vinovată, ci slăbiciunea simțurilor noastre; încercăm atunci nu plictiseala izvorâtă din monotonie, ci oboseala pe care ne-ar pricinui-o plăcerea neîntreruptă a unei muzici aeriene".

2. Despre Germania

Lucrarea cuprinde patru părți: *Despre Germania și moravurile germanilor; Despre literatură și arte; Filosofia și morala; Religia și entuziasmul.* Vom zăbovi, în cele ce urmează, asupra unor capitole importante din partea a doua și, respectiv, a patra.

a. Partea a II-a. Despre literatură și arte

Capitolul X.Despre poezie

Rupând cu tradiția secolului al XVIII-lea, Doamna de Staël refuză să vadă în poezie o tehnică sau un simplu ornament. Poezia este un cânt

religios izvorât din adâncul sufletului, inspirat de o sensibilitate înflăcărată, neliniştită. Ceea ce ea trebuie să exprime este "misterul adevăratei frumuseţi" în care vorbeşte însăşi "prezenţa Divinităţii". Poezia stabileşte legătura dintre transcendenţă şi trăirea sa în imanenţă, dând glas fiorului pe care îl trezeşte în noi chemarea divină. Răspunsul pe care îl dăm acestei chemări este entuziasmul poetic, "proslăvirea pe care pământul o aduce cerului", cuvântul omenesc ce răspunde cuvântului dumnezeiesc care îl inspiră. Este chiar "darul de a revela prin cuvânt" o stare sufletească, de a o elibera astfel din obscuritatea trăirii şi a-i deschide un orizont plin de înţeles: "poetul nu face (...) decât să elibereze sentimentul captiv în adâncul sufletului; geniul poetic este o dispoziţie lăuntrică". E vorba de disponibilitatea pe care o creează în noi conştiinţa frumosului, contactul cu un absolut al armoniei care, după cum am văzut, pune în paranteze limitele de orice natură, înălţându-ne deasupra lor: "pentru a concepe adevărata grandoare a poeziei lirice, trebuie să rătăcim cu ajutorul visării prin regiunile eterate, să uităm zarva pământului ascultând armonia cerească, şi să considerăm universul întreg drept un simbol al emoţiilor sufletului". Legătura dintre sufletul individual şi sufletul universal este un raport simbolic conceput în două trepte: uitarea şi visarea.

Capitolul XI. Despre poezia clasică şi poezia romantică

În acest capitol, autoarea urmăreşte afirmarea romantismului (prin opoziţie cu tradiţia antică, păgână şi plastică), drept modernitate cu specific naţional, creştin şi liric, inspirată de neliniştea şi de exaltarea eului. În scrierile antice, "conştiinţa era figurată prin obiecte exterioare", pe când în modernitate conştiinţa e orientată spre interior, dobândind astfel o libertate absolută. Ea nu mai e conştiinţă de ceva de dincolo de ea, ci conştiinţă de sine. Ceea ce înseamnă o diferenţă în *raportul faţă de natură*: în primul caz, o identificare cu natura şi, implicit, o personificare a ei; în al doilea caz, o sublimare a naturii şi, implicit, o spiritualizare a ei. Natura nu mai este o persoană asemenea omului, ci un spirit mai presus de om. Este diferenţa dintre natura alegorizată şi natura simbolizată, sau dintre un "suflet corporal" şi un corp spiritual. De aceea, romanticul nu mai se îndreaptă spre natura exterioară, ci îşi caută propria natură. Repliere asupra interiorităţii, retragere în sine care este şi rezultatul unei culturi creştine care a înlocuit destinul orb cu Providenţa clarvăzătoare. Problema însă care se pune cu precădere, ca urmare a distincţiei între poezia clasică şi poezia romantică, este aceea de a scoate în evidenţă deosebirea "între imitarea uneia şi inspiraţia alteia". Nu e nimic de imitat în natură (şi cu atât mai puţin în literatura clasică, o literatură creată

conform principiului imitației), căci, prin ceea ce are divin în ea, natura ne inspiră. Cu alte cuvinte, nu trebuie să mergem spre natură, ci să trezim în noi misterul naturii sau, mai degrabă, să ne lăsăm treziți (*i.e.* inspirați) de un mister ce își are rădăcinile în adâncul propriei noastre naturi.

Capitolul XV Despre arta dramatică

Doamna de Staël recomandă teatrului subiectele istorice, concomitent cu o îmblânzire a regulii unităților. Aceasta cu scopul de a evita "afectarea" ce rezultă din înfățișarea "unei anumite naturi convenționale", artificiale. "Această natură, spune ea, este frumoasă și împodobită cu mare grijă, dar cu timpul ne obosește". Geniul trebuie să se adâncească în misterele naturii, acolo unde ceea ce îl transcende îl reflectă totodată, îi vorbește și îi revelează "această uimitoare creatură numită om". Ca și în cazul poeziei lirice, în acțiunea dramatică nu trebuie căutată forma constrângătoare, adică limita unei naturi sărăcite, ci conținutul sufletesc, acel orizont nelimitat și neîmplinit pe care însă arta e datoare să-l împlinească.

b. Partea a IV-a. Religia și entuziasmul

Capitolul IX Despre contemplarea naturii

Doamna de Staël expune în acest capitol un soi de mistică poetică în care lumea materială și lumea ideală își corespund. "Adevăratele cauze finale ale naturii sunt raporturile sufletului nostru cu soarta noastră nemuritoare". Nu e vorba, după cum spuneam mai sus, de natura ca pură exterioritate, ci de natura pe care o purtăm în noi înșine sau, mai precis, de acea natură – stare de spirit care naște contemplarea. Căci "fenomenele naturii (...) au un sens filosofic și un scop religios", acelea de a trezi în suflet entuziasmul și dragostea față de frumos.

Capitolul X Despre entuziasm

"Entuziasmul atinge armonia universală: este iubirea pentru frumos, elevația sufletului, bucuria devotamentului, reunite într-un același sentiment, de măreție și pace". În limba greacă, am văzut (la Novalis) că *enthousiasmos* înseamnă Dumnezeu în noi. De aceea această stare de supremă beatitudine nu contravine păcii lăuntrice, ci, dimpotrivă, dispune sufletul într-o stare de grație. "Este în noi un prisos sufletesc pe care e bine să-l consacrăm frumosului, când frumosul este împlinit". Dar tocmai această împlinire cheamă arta, această îndatorire de a reprezenta neîmplinitul ce tinde spre "ceea ce este mai admirabil în darul existenței".

Este rolul imaginației creatoare de a canaliza acest surplus sufletesc, de a călăuzi și de a converti acest prisos spre împlinire, adică spre rodire frumoasă. Entuziasmul însuflețește acest elan, pentru că el e chiar energie divină care nu dezvăluie, dar poartă spre dezvăluire, nu revelează un adevăr, ci conduce și arată spre ceea ce trebuie revelat. Arta nu face altceva decât să exprime acest entuziasm inalterabil, să dea cuvântul acelui zeu care ne locuiește și care nu poate vorbi decât în și prin sufletul nostru.

POETICA CREŞTINISMULUI
(Chateaubriand)

Din cele patru părţi ce compun *Geniul creştinismului* (1802), lucrarea sa fundamentală, ne vom opri la partea a doua şi a treia, unde Chateaubriand află în creştinism izvorul poeziei, cel care duce la reînnoirea sentimentului (inclusiv al celui pentru natură) şi căruia îi e dat să tindă spre "frumosul ideal". Astfel că influenţa acestei opere a fost una eliberatoare; deschizând calea spontaneităţii creatoare, imaginaţiei şi sentimentului, scriitorul pregăteşte în Franţa (alături de Doamna de Staël) înflorirea romantismului.

Partea a doua

Cartea a II-a. Capitolul 6

Este partea în care Chateaubriand propune o adevărată poetică a creştinismului. În primul rând, creştinismul, cunoscând mai bine sufletul omenesc, este "mai favorabil zugrăvirii caracterelor"; în al doilea rând, creştinismul înfăţişează natura umană într-o lumină cu totul nouă, "schimbând temeiurile viciului şi ale virtuţii". Referindu-se la Andromaca lui Racine, autorul găseşte că umilinţa acesteia este una din formele "frumosului ideal moral" care îl face pe om "mai perfect decât natura şi mai apropiat de divinitate". Comparând spiritualitatea antică cu cea modernă, subliniind superioritatea şi profunzimea trăsăturilor creştine, Chateaubriand deschide, cum de altfel îşi şi propune, "o nouă cale criticii". Cale care nu are a imita "sentimentele naturale", căci acestea sunt mult mai puţin, nefiind *decât* natură. Or, natura trebuie corectată, îmbunătăţită, adeverită la un nivel superior prin ceea ce, contrazicându-i elanul primitiv, îi sublimează semnificaţia. Arta creştină este cea care va înfăţişa nu natura pură şi simplă, ci natura purificată, spiritualizată, "natura corectată, natura mai frumoasă, natura evanghelică" ("Să zugrăvim natura, dar natura frumoasă", spune autorul în Prefaţa la *Atala*). Este de fapt o poetică a idealizării naturii, aşa cum am mai întâlnit şi la alţi teoreticieni romantici, doar că aici izvorul acestui proces este de ordin religios (în *Capitolul 8*, Chateaubriand va spune: "Religia creştină este (...) ea însăşi un fel de poezie, întrucât situează caracterele în *frumosul ideal*").

Cartea a III-a. Capitolul 9

Întâlnim aici celebrul text care a servit drept introducere la romanul *René*. Studiind acţiunea creştinismului asupra sensibilităţii şi pasiunilor, Chateaubriand analizează *izvoarele melancoliei moderne*. Principala sursă a acestei stări specific romantice este identificată în ceea ce el numeşte "vagul pasiunilor", o stare nedesluşită care precede dezvoltarea marilor pasiuni (amintită şi în *Memorii de dincolo de mormânt* şi văzută ca o infirmitate a secolului): "Eşti dezamăgit fără să fi gustat viaţa; mai ai dorinţe, dar nu mai ai iluzii. Imaginaţia este bogată, abundentă şi minunată, existenţa este sărăcăcioasă, seacă şi fără farmec. Cu o inimă plină, trăieşti într-o lume goală; şi fără să fi încercat ceva, eşti dezgustat de toate". Opoziţia dintre gol şi plin este tocmai tensiunea ce caracterizează "această nelinişte secretă". Pe de-o parte, viaţa, iluziile, existenţa, lumea, acţiunea – toate marcate cu semn negativ, secătuite de energie; pe de altă parte, reacţia la această golire: dezamăgirea, dorinţa, imaginaţia, inima, dezgustul. Se observă că din această a doua serie, în afară de dezamăgire şi dezgust, care exprimă pasivitatea, celelalte (dorinţa, imaginaţia, inima) sunt încă semne ale unei prezenţe care nu se manifestă decât în raportarea ei la ceea ce o neagă. De aceea, aparenta mobilitate a sentimentelor, iluzoria dinamică a imaginaţiei şi a ideilor reprezintă doar "permanenta inconstanţă care nu este decât un dezgust constant". Melancolia îşi are temeiul tocmai în devalorizarea gustului şi înlocuirea lui cu o pseudo-valoare, aceea a dez-gustului. Este momentul în care religia creştină preia această problematică, reconvertind "dezgustul faţă de lucrurile vieţii", reabilitând taina neliniştii nedesluşite, în care află izvorul reveriei, adică al speranţei: "religia creştină ne oferă fără încetare dublul tablou al suferinţelor pământeşti şi al bucuriilor cereşti, şi prin aceasta ea deschide în suflet un izvor de necazuri prezente şi de speranţe îndepărtate, de unde decurg inepuizabile reverii". Dacă în prima redactare a textului, melancolia era vinovată ("această vinovată melancolie") de tulburarea pasiunilor rămase fără obiect şi care răvăşesc un suflet însingurat, într-o redactare ulterioară a pasajului, melancolia (devenită acum "o prodigioasă melancolie") este chiar cea care conferă nedesluşirii sufleteşti o anumită vigoare, un sens creator: "printr-un efect cu totul remarcabil, nedesluşitul în care melancolia cufundă sentimentele este chiar ceea ce o face să renască". Astfel încât "această ciudată dispoziţie a sufletului", această stare nedesluşită a pasiunilor este mai mult decât o pură dezamăgire sau un simplu dezgust, căci din adâncul ei indistinct ia naştere acea nelinişte fecundă, acea melancolie creatoare, atât de specific romantică.

Cartea a IV-a. Capitolul 1

Chateaubriand readuce în discuție (după momentele dedicate acestei probleme în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea) vechea dispută asupra *miraculosului*, eliberând sentimentul modern al naturii din lanțurile mitologiei. Mitologia "lipsea creația de întreaga sa gravitate, măreție și singurătate". Creștinismul a readus natura la starea ei sublimă, înlăturând aparatul mitologic: "adevăratul Dumnezeu, reintrând în creațiile sale, i-a redat naturii propria sa imensitate". Astfel că o "mașinărie de operetă", un mecanism artificial și ridicol a fost înlocuit cu "miracolul creației", "codrii s-au umplut din nou cu o Divinitate imensă". Imensitatea invocată are ceva din panteismul ce îl cufundă pe Dumnezeu în natură. Natura, ca și în alte cazuri discutate, este adânc spiritualizată, îndumnezeită, o creație vie ce fertilizează creația omului, căci, spune Chateaubriand, "există în om un instinct care îl pune în raport cu scenele naturii", de fapt cu acea scenă supra-naturală care vorbește propriei noastre naturi. Identificarea cu această natură superioară reprezintă ecoul corespondențelor dintre prezența divină și prezența omenească. Artei nu îi revine decât să slujească și să zugrăvească această contopire a finitului cu infinitul, cu ceea ce în noi e mai presus de noi: "această imensitate a mărilor, în care pare să se întrevadă o anumită măsură a măreției sufletului nostru, această imensitate care face să apară în noi o dorință nedeslușită de a părăsi viața pentru a cuprinde natura și a ne contopi cu autorul ei".

Partea a treia

Cartea I. Capitolul 8

Chateaubriand ilustrează în acest capitol poeticitatea creștinismului care oferă "subiecte mai frumoase, mai bogate, mai dramatice, mai mișcătoare decât subiectele mitologice". Armonizându-se cu pasiunile omenești și cu peisajele naturii, religia creștină le-a înrădăcinat într-un alt temei, transformând această legătură în însuși izvorul frumosului artistic. Idee pe care autorul încearcă să o dovedească prin *interpretarea simbolică a catedralei*, ceea ce atestă o revigorare nu numai a interesului pentru poezia mistică, ci și a uneia din sursele de inspirație ale artei romantice: evul mediu creștin și mai ales gotic. "Fiecare lucru trebuie așezat la locul său", spune Chateaubriand, referindu-se la climatul propice oricărui așezământ religios. Templul grecesc își are locul în pământul elen, la fel cum biserica creștină este la ea acasă pretutindeni unde civilizația datorează totul creștinismului. Iată

de ce, refuzând exotismele, adevărații "poeți și romancieri, printr-o reîntoarcere firească la moravurile strămoșilor, introduc cu plăcere în ficțiunile lor subterane, fantome, castele, temple gotice". Spiritualitatea nu poate fi desprinsă de o întreagă tradiție istorică, iar monumentul nu e viu decât în măsura în care "o lungă istorie a trecutului este oarecum impregnată sub bolțile sale". De aceea, miraculosul nu e de găsit într-un templu nou, care nu vorbește decât de prezent, ci în vechimea înnegurată a bisericilor, în care sălășluiește însăși originea. Or, această originare, ca măsură indubitabilă a autenticității, este inspiratoare a frumuseții creștine care impune o nouă ordine, o nemaiîntâlnită până atunci prezență a sacrului: "Ordinea gotică (...) are o frumusețe care îi este specifică". Specificitatea artei religioase rezidă în apropierea de modelul naturii (din nou, se afirmă teza influenței climatului): "Pădurile au fost primele temple ale Divinității, iar oamenii au desprins din păduri prima idee despre arhitectură". Natura a trecut astfel în cultură, "labirintul pădurilor" reflectându-se în biserica gotică. Nu e vorba însă de o imitație prin absorbție sau de o simplă metamorfozare a naturii în spirit, ci de o rafinată spiritualizare, prin care nu devine cultură decât ceea ce în natură contribuie la împlinirea umană. "Arhitectul creștin, afirmă Chateaubriand, nemulțumit să construiască păduri, a vrut, ca să spunem așa, să le imite murmurele". Este evident că aici imitația nu consideră natura un model în sine, ci mijlocul cel mai autentic prin care cultura se deschide spre izvorul însuși al creației.

UN STROP DE FENOMENOLOGIE
(Alphonse de Lamartine)

Prima Prefață a Meditațiilor

Textul prefeței (la ediția din 1849 a volumului de poezii), nu expune la modul abstract niște norme care să fundamenteze un sistem poetic bine structurat, ci are caracterul unei mărturisiri profund personale. "M-am născut impresionabil și sensibil. Aceste două calități sunt primele elemente ale poeziei". Impresionabilitatea și sensibilitatea sunt, ca atare, cele două surse originare ale creației poetice. A fi impresionat de ceva, a fi sensibil la ceva – fără această deschidere spre exterior, nici exteriorul nu se poate răsfrânge în lăuntrul simțirii. Căci a fi impresionat și a fi sensibil înseamnă tocmai *a simți* lumea și a o păstra prezentă în *imaginație*, care o "revede și re-prezintă în noi". Procesul creativității parcurge drumul de la simțire la imaginație, iar de la aceasta la *sentiment*. Evocarea unei impresii în *imagine* creează între primul moment al impresiei sensibile și imaginea ei acea *participare* sufletească la o re-apariție inedită: "aceste imagini astfel revăzute și evocate se transformau prompt în sentiment. Sufletul meu anima aceste imagini, inima mea lua parte la aceste impresii". Toată această mică fenomenologie a originării creației presupune o interiorizare, o asumare și o reflectare. Totul e însuflețit, căci totul nu mai este impresie trecătoare, sentiment fugar, ci imagine re-prezentativă, prim prag al creativității: "Eram o oglindă vie (...) care reverbera opera lui Dumnezeu! De aici până la a cânta acea cântare interioară care se înalță în noi nu era departe". Sunt analizate cu finețe psihologică etapele nașterii poeziei înainte ca aceasta să fie plăsmuită ca atare, ceea ce Lamartine numește "primele revelații ale sentimentului poetic".

Ca și pentru Doamna de Staël și Chateaubriand, poezia ossianică este aceea care joacă rolul de revelator al presentimentelor poetice. Ia naștere astfel "acea lume de imagini și de sentimente", lume caracterizată prin contururi imprecise, ambiguitate onirică și perspectiva departelui (întâlnită la Novalis): "imprecizia, visarea, cufundarea în contemplație, privirea fixată asupra nălucirilor confuze din depărtări". Alături de estetica novalisiană a depărtării, întâlnim și semnificația primordială a acelui nedeslușit invocat de Chateaubriand, ca izvor al melancoliei moderne: "Este cartea nescrisă a visării, ale cărei pagini sunt acoperite cu caractere enigmatice și nedeslușite cu care imaginația face și desface propriile ei

poeme". *Punerea-în-depărtare este de fapt o trans-punere-în-taină*, ca stadiu prescriptural al creației, dar și ca orizont al imaginației productive. Imaginație comparată cu un ochi visător care "face și desface peisajele din nori", plăsmuind mereu alte noi peisaje, conform viziunilor sale întăinuite.

Starea aceasta germinativă, în care sentimentul nu devine imagine decât pentru a exprima o taină nedeslușită, este o realitate pur lăuntrică, o dispoziție originară ce nu se lasă discursivizată, prinsă în cuvânt. Sărăcia limbajului este cu atât mai pregnantă cu cât finitudinea posibilităților sale de expresie nu e în stare să reprezinte în sunetele articulării simțirea infinitului la care sufletul participă, fără să-l poată cuprinde însă în rostire: "ce este mai divin în inima omului nu străbate niciodată de acolo, din lipsa unui limbaj care să-l articuleze. Sufletul este infinit și limbile nu sunt decât un număr mic de sunete". Se pare că pentru Lamartine "acel cântec interior care se numește poezie" nu e de fapt poezia structurată în discurs, plăsmuită pentru a fi comunicată, ci pură trăire lăuntrică, incomunicabilă. "Nu mai era o artă, afirmă Lamartine, era o alinare a propriei mele inimi"; "mă exprimam pe mine pentru mine"; "nu mă gândeam la nimeni, doar la o umbră și la Dumnezeu. Aceste versuri erau un geamăt sau un strigăt al sufletului". Poezia nu se naște decât ca o formă subiectivă de non-artă, zămislită din imagini pre-scrise, în numele sentimentului încercat față de un adevăr-impresie receptat ca imagine sensibilă. Nicăieri până acum romantismul nu a propus acest contact nemijlocit al spiritului cu natura pură drept artă poetică ce refuză orice artă, în afara celei a naturii înseși: "Nu devenisem mai poet, devenisem mai sensibil, mai serios și mai adevărat. Aceasta este adevărata artă: să fii impresionat, să uiți orice artă pentru a ajunge la arta suverană, natura".

ADEVĂRUL NEADEVĂRAT
(Alfred de Vigny)

Reflecţii despre adevărul în artă

Textul ce poartă acest titlu este prefaţa la a doua ediţie (1827) a romanului *Cinq- Mars*, scrisă pentru a răspunde criticilor care îi reproşau autorului libertăţile faţă de adevărul istoric.

Alegând ca fundal al acţiunii romanului secolul al XVII-lea, Vigny alege implicit modul de a înfăţişa adevărul istoric: "alegerea unei anume epoci va necesita o anume *manieră*"; nu importă genul literar în forma căruia se prezintă opera, ci "ansamblul ideilor şi sentimentelor" care îi conferă măreţie. Principala problemă care se pune este însă aceea a raportului dintre *imaginaţie* şi *adevărul istoric*. Cât de liberă este imaginaţia pentru a recrea acest adevăr? Până unde trebuie ea să-l respecte, recunoscându-şi propriile limite? Sau poate că imaginaţia îşi impune adevărul ei, de alt tip decât cel al istoriei...Cu alte cuvinte, prefaţa cuprinde "reflecţii despre libertatea pe care trebuie să o aibă imaginaţia de a înlănţui în legăturile ei creatoare toate figurile principale ale unui secol şi, pentru a da mai multă coerenţă acţiunilor lor, să facă astfel ca realitatea faptelor să cedeze în faţa *Ideii*". Răspunsul la întrebările de mai sus este deja prefigurat: imaginaţia are (trebuie să aibă) libertatea de a recrea figurile trecutului. Şi aceasta pentru a conferi existenţei istorice un plus de coerenţă. Realitatea faptelor nu e semnificativă decât în măsura în care ea re-prezintă o *idee* pe care o ilustrează (în acelaşi sens, Hegel definea opera de artă drept "semn al ideii").Doar astfel fapta reală rămâne, dăinuie în timp, nu în concretul săvârşirii sale, ci în de-săvârşirea supra-reală a spiritului universal. Artei îi revine misiunea de a înfăţişa acest alt adevăr ce pare să survoleze adevărul istoric, adevăr al Ideii platoniciene care este participat de tot ceea ce există, dar care, totodată, transcende orice existenţă. Astfel că, reflecţiile lui Vigny se opresc, în esenţă, la "diferenţa (...) între *Adevărul Artei* şi *Adevăratul Faptului*" ("entre *La Vérité de l'Art* et *Le Vrai du Fait*"). Importantă, şi cu consecinţe în plan estetic, este distincţia dintre Adevăr şi Adevărat.

Principala cauză a acestei distincţii este, după Vigny, nevoia omului de certitudini, de o axă în jurul căreia să-şi zidească existenţa. Coborând în sine pentru a afla acel "sentiment originar care dă naştere formelor gândirii, întotdeauna imprecise şi nedeslușite", el află două necesităţi în aparenţă opuse: iubirea de *adevăr* şi iubirea de *fabulos*.

Istoria se petrece ca întâmplare al cărei personaj este omul ca ființă istorică. Dar istoria trebuie povestită, căci ea este viața omului jalonată de fapte adevărate. Aceste fapte istorice trebuie să servească însă drept exemplu, să fie pilde vii ale oricărei reprezentări morale. Din păcate, succesiunea lentă a evenimentelor este incompletă, înlănțuirea – lacunară, astfel încât înșiruirea lor discontinuă și deseori contradictorie nu duce la o concluzie morală. Coerența faptelor istorice nu este vizibilă dacă privim fiecare fapt în parte; dar fiecare fapt devine cu adevărat *eveniment* în momentul în care își regăsește locul într-o coerență vizibilă și logică a întregului. Dorința omului este de a cuprinde totul la îndemâna lui, de a grupa "pentru folosul lui inelele acestui vast lanț de evenimente pe care vederea lui nu le poate cuprinde". Ceea ce echivalează cu aflarea unui adevăr moral care nu numai *să lege* evenimente disparate, ci și să le subîntindă și să le supradetermine, astfel încât să facă vizibil acel Tot al istoriei lumii.

"Așa s-a născut, fără îndoială, povestirea. Omul a creat-o adevărată (...), dar a creat-o *Adevărată* de un *Adevăr* cu totul deosebit". Vigny distinge, ca atare, după cum am văzut, Adevărul intelectual, ca "suflet al tuturor artelor", de Adevăratul vizibil, dar trunchiat, al unei realități contradictorii. Adevărul, spune el, "este alegerea semnului caracteristic tuturor frumuseților și tuturor mărețiilor Adevăratului vizibil, dar nu este acest Adevărat vizibil, ci mai mult decât el; este o unitate ideală a principalelor sale forme, o tonalitate luminoasă". Adevărul este *semnul* ales a tot ceea ce semnifică în lumea adevărată, și nu poate semnifica decât la nivelul acestui hiper-semn întregitor, adevărat focar în care se adună sensul istoriei pentru a se face vizibil, "o armonie perfectă", "suma completă a tuturor valorilor". "Numai spre acest Adevăr, continuă Vigny, trebuie să aspire operele de Artă care sunt o reprezentare morală a vieții". Dar aspirând spre Adevăr, opera de artă trebuie să cunoască Adevăratul istoric, cunoaștere de gradul întâi bazată pe atenție, răbdare și memorie. Cunoașterea de gradul doi însă operează prin selecție și închegare în jurul unui "centru *inventat*". Analizei îi urmează astfel travaliul de sinteză care aduce tot materialul analizat la același centru. Dacă această centralitate este inventată, este pentru că ea este rodul imaginației și al acelui simț infailibil al esențelor care, după Vigny, este calitatea exclusivă a geniului.

Ca atare, realitatea nu trebuie imitată, ci *inventată*, pornind de la datele pe care ea le oferă în stare brută, adică spiritualizată, esențializată, sublimată chiar, dar nu în ceea ce ea nu este, ci în ceea ce ea *poate fi* mai presus de orice. Adevăratul nu trebuie să pătrundă în artă; am obține astfel

o artă servilă, subordonată spectacolului incoerent al unei istorii incomprehensibile. Este vorba de Adevăratul care, prin creativitatea artei, devine Adevăr, fără a trăda însă realitatea concretă din care se hrănește, la fel cum opera înfățișează mai degrabă viața decât ceea ce este viu, deci "adevărul acestui Om și al acestui Timp", dar ridicând viața "la o putere superioară și ideală". Opera vie este astfel opera în care Adevăratul celor vii vorbește în Adevărul însuși al vieții.

Este, în același timp, o părăsire a *pozitivului* și o deschidere spre *ideal*. "Arta, spune Vigny, nu trebuie niciodată apreciată decât în raporturile ei cu *Frumusețea ideală*", ceea ce înseamnă că judecata estetică nu se raportează la un adevărat secundar, care este cel al realității iluzorii, căci realitatea istorică nu e adevărată decât pentru sine, un adevărat al faptului care nu slujește artei. S-ar putea lipsi de el, "căci Adevărul cu care se hrănește este adevărul observației asupra naturii umane, și nu autenticitatea faptului". Ceea ce este autentic în fapt este chiar faptul în sine, cel care a fost odată prezent. Arta nu plăsmuiește fapte, ci, observând natura umană, extrage din miezul faptelor semnificația lor morală. De aceea, "*ideea* este totul", și nu existența concretă a cutărei epoci. A crea idei înseamnă a idealiza Adevăratul, a-l sublima în Adevăr al Frumosului. Proces în care imaginația creatoare transformă persoana în personaj, făcând din caracterele individuale *tipul* general. În concluzie, îndemnul lui Vigny ("să nu cerem Muzei decât *Adevărul* ei mai frumos decât *Adevăratul*") reprezintă un efort de simbolizare ce dă posibilitate Ideii să se exprime în dubla ei dimensiune: de Adevăr și de Frumos.

ILUZIA CREATOARE
(Stendhal)

Racine şi Shakespeare

Lucrarea nu reprezintă un manifest al romantismului; este, mai întâi, un mic tratat format din trei capitole şi publicat în 1823 Obiectul analizei îl constituie tragedia, râsul şi romantismul în general. Doi ani mai târziu, în 1825, Stendhal publică o nouă versiune a pamfletului, adăugând o serie de scrisori adresate de un romantic unui apărător al valorilor clasiciste, şi în care estimează că genurile dramatice de viitor sunt tragedia istorică şi comedia realistă în proză. De fapt, în *Prefaţa* ediţiei din 1823, el se pronunţă pentru tragediile în proză, considerând versul alexandrin doar "un veşmânt care ascunde prostia". În plus, aceste tragedii trebuie să aibă un specific naţional "de un interes profund şi durabil", astfel încât să zugrăvească adevărul pornind de la *toate* cuvintele existente în limbă. O revoluţie asemănătoare este preconizată şi în poezie. Dar analiza lui Stendhal se îndreaptă cu precădere către creaţia dramatică.

Capitolul I Pentru a face tragedii care să poată interesa publicul în 1823, trebuie să urmăm procedeele lui Racine sau pe cele ale lui Shakespeare?

Pentru a răspunde la această întrebare, Stendhal face mai întâi o distincţie între *plăcerea epică* şi *plăcerea dramatică*. Cea dintâi se întemeiază pe calităţile psihologice şi artistice ale unei tragedii. Spectatorul, în acest caz, este impresionat de "sentimente generoase exprimate în versuri frumoase". Dimpotrivă, plăcerea dramatică nu este creată de forma artistică, ci de conţinutul unei acţiuni care, nesupunându-se convenţiilor clasice, place prin libertatea pe care o degajă, prin "acel grad de iluzie necesară unei emoţii profunde". Arta operei nu mai e supusă regulilor, pentru ca perfecţiunea creată să ducă la plăcerea "epică", ci regulile (dacă mai e păstrată vreuna) slujesc artei autentice, "dramatismului" unei acţiuni care place nu pentru că e de o frumuseţe formală, ci pentru că e firesc de frumoasă. Ca atare, "toată disputa dintre Racine şi Shakespeare se reduce la a şti dacă, respectând cele două unităţi, de *loc* şi de *timp*, se pot face piese care să intereseze profund pe spectatorii din secolul al XIX-lea (...), piese care să le ofere plăceri *dramatice*, în locul plăcerilor *epice*". Dintre cele trei unităţi impuse obligatoriu de teatrul clasic, incriminate sunt primele două (cea de loc şi cea de timp)

care, susține Stendhal, "nu sunt deloc necesare pentru a produce emoția profundă și adevăratul efect dramatic". Pentru a susține această idee, Stendhal imaginează un dialog între *un romantic* și *un academician* susținător al clasicismului. În esență însă, întreaga discuție se concentrează asupra unității de *timp*.

Invocând verosimilitatea, academicianul clasicist introduce distincția dintre durata reală a unei acțiuni și *durata fictivă* care nu corespunde exact "timpului material folosit pentru reprezentație". Este o imposibilitate *rațională* de a concepe o durată a reprezentării care să fie identică cu durata reprezentată. Între cele două durate apare un interval ce scapă spectatorului: "Spectatorul nu este deloc atent la intervalul de timp de care are nevoie poetul (...). Aceasta este una din infirmitățile artei. Spectatorul (...) se preocupă numai de fapte și de evoluția pasiunilor care îi sunt înfățișate". Intervine în acest interval "*iluzia* teatrală", iluzie care, conform romanticului, nu decurge dintr-o imposibilitate rațională, ci se bazează pe *imaginația* spectatorului. Acesta "își poate *imagina* că se scurge un timp mai îndelungat decât timpul petrecut de el la teatru". Nu rațiunea ne spune acest lucru, ci experiența artei care ne arată că atât timp cât urmărim un spectacol, timpul scenei este singurul timp *real*. Realitate bazată, într-adevăr, pe o iluzie, aceea de a vedea "timpul mergând cu pași diferiți pe scenă și în sală". Nu este vorba de o iluzionare rațională – care este chiar verosimilitatea – ci de o iluzie *creată* de imaginație. Este însăși iluzia artei, aceea care ne face să luăm drept *adevăr* ceea ce pare să se îndepărteze de *adevăratul* existenței concrete. "Iluzia teatrală va fi acțiunea unui om care crede că există cu adevărat lucruri care se petrec pe scenă".

Pe de altă parte, romanticul distinge între *iluzia perfectă* și *iluzia imperfectă*. "Iluzia pe care o căutăm la teatru nu este o iluzie perfectă"; orice spectator știe că asistă la un spectacol artistic și nu la un fapt real. Adevărul artei răzbate însă în acele rare momente de iluzie perfectă, în care nu mai vedem actorul, ci personajul implicat în acțiune. "Aceste clipe delicioase și atât de rare de iluzie perfectă nu se pot întâlni decât în focul unei scene animate", iar ele sunt "mai dese în tragediile lui Shakespeare decât în tragediile lui Racine". Plăcerea dramatică este suscitată tocmai de această nesocotire a unității de timp, căci durata fictivă creează iluzia perfectă. Iluzie a unui alt adevăr, acela al artei, care nu se poate naște atâta vreme cât admirăm versurile frumoase ale unei tragedii. Iată cum forma frumoasă, voit frumoasă, conform normativității clasice, este un obstacol în calea libertății frumosului care, cu cât oferă mai multe momente de iluzie perfectă, cu atât este, într-o măsură mai mare, expresia *adevărului* creat de artă. "Toată plăcerea, conchide Stendhal, pe care o aflăm la

spectacolul tragic depinde de frecvența acestor mici momente de iluzie, și de starea de emoție în care, în intervalul dintre ele, lasă sufletul spectatorului". Este chiar problema *romanticismului* redusă la ultima ei limită.

Capitolul III - Ce este romanticismul

"*Romanticismul* [termen prin care Stendhal a tradus cuvântul italian *romanticismo, n.n.*] este arta de a prezenta popoarelor operele literare care, în starea actuală a obiceiurilor și credințelor lor, sunt susceptibile să le provoace cea mai mare plăcere posibilă. *Clasicismul,* dimpotrivă, le prezintă literatura care provoca cea mai mare plăcere strămoșilor lor". Cu alte cuvinte, romantic este sinonim cu re-prezentare actuală. În acest sens, Sofocle și Euripide, la fel precum Corneille sau Racine, au fost la vremea lor romantici, deoarece s-au adresat unui public contemporan, înfățișându-i probleme existențiale stringente, conform unui orizont de așteptare specific. A-i imita înseamnă clasicism, adică zugrăvirea unei problematici străine, care nu ne mai vorbește. Ceea ce echivalează cu deschiderea romantismului spre viață, spre o actualitate în permanentă mișcare. "Trebuie curaj ca să fii romantic, susține Stendhal, deoarece trebuie să *riști*". Orice operă romantică la vremea ei, prin riscul asumat de a surprinde adevărul epocii și de a veni astfel în întâmpinarea întrebărilor contemporane, se clasicizează în timp, pare mai "prudentă" în ochii posterității. Valoarea unei opere rezidă astfel, după Stendhal, în gradul de risc și de curaj cu care atinge problemele esențiale. În acest sens, Shakespeare este romanticul prin excelență, deoarece "tablourile subtile ale elanurilor inimii și nuanțele cele mai delicate ale pasiunilor" nu reflectă doar specificul vieții elisabetane, ci orizontul larg al vieții înseși. Este arta care își transcende timpul pentru a dobândi o valoare perenă, mereu actuală. Iar proba acestei valori constă tocmai în imposibilitatea imitației.

DIALECTICA SUBLIMULUI ȘI GROTESCUL TRAGIC
(Victor Hugo)

Victor Hugo și-a expus ideile cu privire la arta poetică în prefețele la volumele sale de poezii și de piese teatrale, cât și în lucrarea intitulată *William Shakespeare*.

I. Prefața la Ode și Balade (1826)

Volumul cuprinde *Odele* publicate în 1822, la care se adaugă *Baladele*. Încă din prefața *Odelor* însă (cunoscută sub numele de prima prefață, cea din 1822), ideile lui V. Hugo încep să se contureze atât în ceea ce privește unitatea poeziei, cât și însăși esența ei: "Domeniul poeziei este nelimitat. Sub lumea reală există o lume ideală care se arată în toată splendoarea ei doar celor pe care îndelungi meditații i-au obișnuit să vadă în lucruri mai mult decât simple lucruri...Poezia nu este în forma ideilor, ci în ideile înseși. Poezia este tot ce e intim în toate". Se observă încă de pe acum viziunea clar dihotomică: lume reală *vs.* lume ideală, ceea ce implică distincțiile derivate: esență *vs.* aparență, conținut (al ideii) *vs.* formă (a ideii). Această estetică substanțialistă (esențialistă) pledează pentru o poezie a intimității pure, a unei interiorități pline de sens. Nu e surprinzător că în prefața la ediția din 1824 a *Odelor* (a doua prefață), Hugo dezvoltă o altă idee, aceea a funcției pe care o îndeplinește poetul, de clarvăzător și de călăuzitor al celor mulți, a cărui rostire este inspirată de Verbul divin (idee care va reveni și în prefața la volumul din 1837, *Vocile lăuntrice*, legată de misiunea civilizatoare a poetului, și apoi, sub formă de poem intitulat chiar *Funcția poetului*).

Revenind la prefața din 1826, trebuie remarcată o primă idee specifică poeticii romantice: desființarea granițelor dintre genurile literare. Singura deosebire, spune Hugo, între operele create de spirit "este aceea dintre bun și rău"; în rest, "ceea ce este într-adevăr frumos și adevărat, este frumos și adevărat peste tot". Libertatea de expresie poetică nu pare astfel să fie îngrădită decât de considerente de ordin moral, cărora li se subsumează cele de ordin estetic (ceea ce este "bun" nu poate fi decât frumos și adevărat, în proză sau în versuri, într-un roman sau pe scenă). Or, ceea ce este bun în cea mai mare măsură este tocmai natura a cărei ordine fără cusur poezia are chemarea să o urmeze. Trebuie ales așadar

"între capodopera grădinăriei şi opera naturii, între frumosul convenţional şi frumosul fără reguli, între o literatură artificială şi o poezie originală". Nu este vorba însă aici de imitarea naturii, conform poeticii clasice, ci de inspiraţia prin care poetul *urmează* ordinea naturală, în sensul că orice creaţie poetică se naşte înlăuntrul naturii al cărei adevăr îl revelează. Putem spune că poezia nu este o re-prezentare *după* natură, ci o prezentare a naturii, natura însăşi ca frumuseţe a libertăţii.

V. Hugo distinge astfel între *ordine* şi *regularitate*: "Regularitatea nu priveşte decât forma exterioară; ordinea rezultă din fondul însuşi al lucrurilor, din dispunerea inteligentă a elementelor intime ale unui subiect". Nu există ca atare o estetică normativă, ci doar o ordine a libertăţii, o anumită altitudine a inspiraţiei, de esenţă divină: "Creatorul, care vede de la înălţime, ordonează; imitatorul, care priveşte de aproape, regularizează (...). Pentru primul arta este o inspiraţie, pentru celălalt ea nu este decât o ştiinţă". *Inspiraţia* (vederea de sus) şi *imitaţia* (vederea de aproape) despart astfel gustul geniului de cel al mediocrităţii şi, în ultimă instanţă, literatura romantică de cea clasică. A urma natura nu înseamnă, prin urmare, a o imita, ci a o reinventa. "Spiritul de imitaţie" este un flagel al artei, oriunde s-ar manifesta. Precum Stendhal, Hugo descalifică astfel orice fel de imitaţie, chiar şi aceea a unui alt romantic ("Cel care imită un poet romantic devine în chip necesar un clasic, de vreme ce imită"). Paradoxal, a privi natura de aproape înseamnă a te îndepărta de calea adevărului şi a frumosului, căci acest fel de *a vedea* nu este cel al artei clarvăzătoare, ci mai degrabă un meşteşug miop, o ştiinţă servilă care confundă făgaşul cu drumul. În concluzie, singurul model al poeziei este calea naturii, care este totodată aceea a adevărului şi a frumosului. Model văzut însă de la distanţa de la care nici o regulă nu mai poate strica armonia naturală, acea ordine neimpusă, ci creată de ceea ce este mai intim şi mai adânc în noi: "Poetul nu trebuie să aibă decât un model, natura, şi un ghid, adevărul. Nu trebuie să scrie cu ceea ce a fost scris, ci cu sufletul şi cu inima sa".

În prefaţa la *Hernani* (1830), problema libertăţii literaturii romantice este reluată, romantismul fiind conceput drept "liberalismul în literatură". Semnificativ e faptul că această libertate artistică merge mână în mână cu libertatea socială ("libertatea literară este fiica libertăţii politice"). Astfel că vechiul tipar poetic, cel clasic, trebuie părăsit în favoarea unei arte noi. Arta romantică nu este libertate decât în măsura în care eliberează de toate servituţile la care spiritul a fost supus, readucându-l pe calea naturii adevărate, făcându-l astfel să se regăsească pe sine, să-şi dezvolte creator propria natură.

2. *Prefața la Cromwell* (1827)

Prefața reunește în modul cel mai limpede cu putință ideile hugoliene ce definesc *estetica dramei*. Este un manifest agresiv, înflăcărat, care impune formula unei noi arte dramatice. O spune Hugo însuși, prefigurând parcă, într-un limbaj violent, metoda nietzscheană a distrugerii falșilor idoli (a se vedea simbolul ciocanului eliberator de iluzii, în *Amurgul zeilor*): "A venit timpul s-o spunem deschis, și ar fi ciudat ca în această epocă, libertatea, ca și lumina, să pătrundă pretutindeni în afară de ceea ce în lume este lucrul cel mai liber din naștere, cel al gândirii. Să izbim cu ciocanul în teorii, în poetici și în sisteme. Să smulgem acea tencuială învechită care marchează chipul artei ! Nu există nici reguli, nici modele; sau mai degrabă nu există alte reguli decât legile generale ale naturii care privesc arta în întregul ei, și legile speciale care, pentru fiecare compoziție în parte, rezultă din condițiile de existență proprii fiecărui subiect". Cu alte cuvinte, nu există decât generalitatea unei naturi "artistice" în sine și specificitatea unei creații singulare care, pentru a fi originală, trebuie să se întemeieze pe ceea ce este universal și etern. "Primele, într-un cuvânt, adaugă Hugo, sunt osatura, celelalte îmbrăcămintea dramei".

La începutul prefeței, scriitorul distinge trei vârste ale umanității: timpurile primitive *lirice*, timpurile antice *epice* și timpurile moderne *dramatice*. La obârșia dramei s-ar afla ideea creștină a omului dublu, natura umană fiind formată din corpul supus finitudinii și sufletul nemuritor (teoria e de fapt platoniciană). Înfățișând realul, drama nu poate decât să exprime această bivalență ființială între grotesc și sublim care se împletesc în artă, la fel cum se împletesc în viață. Căci, subliniază Hugo, "poezia adevărată, poezia completă, stă în armonia contrariilor". Arta nu poate face abstracție de această tensiune neîncetată dintre cele două principii opuse, astfel că participând la aceeași realitate aparent scindată, dar unitară în esența ei, "tot ceea ce este în natură este și în artă".

Ideea lui Hugo de a lega drama de gândirea creștină are ca obiect fundamentarea *amestecului genurilor*, drept condiție a înfățișării totale a realității. Înfățișare totală înseamnă reprezentare a naturii în întregul ei: frumosul alături de urât, lumina alături de umbră, sufletul și trupul, spiritul și bruta, pe scurt *sublimul și grotescul*. Acest "dublu agent" care însuflețește viața face ca drama romantică să fie o împletire între tragedie și comedie, un fel de piesă mixtă în care libertatea și suplețea acțiunii decurg din dinamismul permanentei tensiuni și alternanțe dintre două

principii. Este exact ceea ce deosebeşte în mod fundamental arta modernă de arta antică, "forma actuală de forma moartă", literatura romantică de cea clasică.

"Din fecunda împreunare a tipului grotesc cu tipul sublim se naşte geniul modern, atât de complex (...), într-un contrast hotărât cu uniforma simplitate a geniului antic". Rezultă de aici o infirmitate, sau cel puţin o incompletitudine a artei antice care nu a cultivat grotescul, mărginindu-se să înfăţişeze cu precădere sublimul. "Grotescul e lipsit de îndrăzneală şi încearcă întotdeauna să se ascundă", astfel că în antichitate comedia trece aproape neobservată. Sufletul antic nu resimte grotescul ca firesc şi, ca atare, nu îl creditează ca valoare artistică reprezentativă. Dimpotrivă, "în gândirea modernilor, rolul grotescului e nemăsurat". Nu trebuie să surprindă importanţa pe care Hugo o acordă laturii groteşti a naturii umane, căci *contrastul* dintre aceasta şi sublim este "cel mai bogat izvor pe care natura îl poate oferi artei". Este vorba de inserţia comicului în tragic, pentru a obţine acel *grotesc tragic* pe care Hugo însuşi l-a ilustrat atât de bine în drama *Ruy Blas* (1838).

Din punctul de vedere al artei romantice, este poate forma cea mai liberă pe care creaţia o poate atinge, stimulată de acel "accent energic şi profund" pe care doar amestecul genurilor îl poate produce. De aceea, rolul grotescului în artă este atât de important, dar nu în singularitatea sa izolată, ci în atingere cu sublimul: "atingerea cu diformul a conferit sublimului modern ceva mai pur, mai mare, mai sublim în sfârşit, decât frumosul antic". Sublimul însuşi pare că dobândeşte o nouă semnificaţie prin alăturarea sa grotescului. "Cu greu, nuanţează Hugo, poate crea un contrast sublimul suprapus sublimului", în vreme ce grotescul, nepunându-se pe sine în lumină, luminează ceea ce i se opune, înălţându-ne spre frumos "cu o înţelegere mai proaspătă, mai vie". Vedem mai bine frumuseţea atunci când ea se învecinează cu urâtul; la fel, frumosul artistic atinge cu adevărat sublimul în măsura în care, în mod paradoxal, se lasă luminat de ceea ce pare să-i întunece orizontul.

Dacă grotescul nu a găsit în sufletul antic terenul prielnic pentru a încolţi, sufletul modern îi acordă rolul pe care îl merită, acela de a înfăţişa dreptul părţii noastre întunecate de a ieşi la rampă. Ceea ce a fost ascuns, ori pur şi simplu ignorat, iese în sfârşit la lumină, fiind invocat nu pentru sine, ci *în vederea* unei mai vii înţelegeri a sublimului însuşi. "Într-adevăr, spune Hugo, în poezia modernă, în timp ce sublimul va înfăţişa sufletul aşa cum e el, purificat de către morala creştină, grotescul va juca rolul bestiei umane". În lipsa urâtului şi a tot ceea ce este rău, purificarea sublimului pare o adevărată sterilizare. Frumuseţea în sine aproape că nu

are nuanțe, urâtul este însă multiform, cu atât mai mult cu cât el este diform. Am văzut că pentru Schelling sublimul fără frumos nu e decât bizar (di-form), pe când pentru Hugo frumosul fără grotesc este incomplet, pentru că inexpresiv: "Frumosul are o singură înfățișare; urâtul, o mie. Și-aceasta deoarece frumosul, omenește vorbind, nu este decât forma considerată în raportul său cel mai simplu, în simetria sa cea mai absolută, în armonia sa cea mai intimă cu alcătuirea noastră. De aceea el ne și oferă întotdeauna un ansamblu complet, dar restrâns, ca și noi. Dimpotrivă, ceea ce noi numim urâtul este un amănunt dintr-un mare ansamblu care ne scapă și care se armonizează nu doar cu omul, ci cu întreaga fire. Iată pentru ce el ne înfățișează mereu aspecte noi, dar incomplete". Chipul frumosului este forma simplă a absolutului uman. Incompletitudinea lui nu derivă atât din proporționalitatea sa schematică, din armonia sa limitată la idealul naturii umane, ci din unitatea sa simplă, lipsită de diversitate. Dacă frumosul pare complet, prin sublimarea și armonizarea distincțiilor, deci prin ștergerea nuanțelor, pe de altă parte el este restrâns la o putere expresivă limitată. Dimpotrivă, urâtul este în cea mai mare măsură expresiv, căci el înfățișează detaliul, în aparență nereprezentativ, în realitate însă cu atât mai elocvent cu cât noutatea sa "incompletă", căci redusă la o situație individuală, la un accident particular, este expresia vie a multiplului ce însuflețește unitatea.

Chiar dacă arta romantică acordă întâietate grotescului asupra sublimului, ca reacție excesivă față de două secole de artă clasică, "în curând, afirmă Hugo, frumosul își va recuceri atât rolul cât și dreptul său, care nu este de a exclude celălalt principiu, ci de a avea precădere asupra lui". "A venit momentul, continuă el, când echilibrul dintre cele două principii se va restabili". Și aceasta după modelul inegalabil al lui Shakespeare. Drama shakespeareană este tragedie și comedie totodată, grotesc și sublim, teribil și bufon, - toate reunite în același suflu dramatic care este chiar suflul vieții. "Drama, va spune Hugo în prefața la *Ruy Blas*, ține de tragedie prin zugrăvirea pasiunilor și de comedie prin zugrăvirea caracterelor". Acest amestec al genurilor care face posibilă libertatea de expresie a dramei (și implicit postularea esteticii grotescului) deschide larg drumul spre punerea în cauză a unităților de timp și de loc, specifice teatrului clasic.

În ceea ce privește *unitatea de loc*, verosimilul care era presupus că îi oferă un temei este chiar cel care nu stă în picioare în confruntarea sa cu realul. Căci ce e mai neverosimil, deci mai potrivnic realului, decât vestibulul sau anticamera în care se desfășoară acțiunea? Loc banal care nu numai că contravine adevărului, dar verosimilului însuși. Întrucât ceea

ce se petrece pe scenă, ceea ce piesa *arată*, este mai degrabă un discurs despre ceea ce are loc altundeva, o relatare despre o acțiune nevăzută. Am putea spune că aici limbajul indică fără să arate. "Într-un fel, spune Hugo, noi nu zărim la teatru decât coatele acțiunii, mâinile sale sunt în altă parte".

"Nici *unitatea de timp* nu e mai întemeiată decât unitatea de loc". O acțiune înghesuită în 24 de ore este la fel de neverosimilă ca și cea înghesuită într-un vestibul. Ceea ce tragedia clasică a nesocotit este durata vie a întâmplării care trebuie să aibă răgazul să se dezvolte, să nască pasiuni. Pe de altă parte, a împrumuta doar subiecte din trecut înseamnă a imagina o acțiune artificială, a încerca să însuflețești într-o zi ceea ce în istorie s-a consumat după alte măsuri. "Ce a fost viu în cronici e mort în tragedie", proclamă Hugo, căci timpul istoric comprimat pe scenă nu face decât să înfățișeze o istorie mutilată, ruinând verosimilitatea creației dramatice. În prefața la *Legenda Secolelor* (1859), Hugo precizează: "Toate poemele, cel puțin cele care rezumă trecutul, sunt realitate istorică condensată sau realitate istorică intuită. Ficțiunea uneori, falsificarea niciodată".

Un ultim argument pentru a demonstra absurditatea regulii celor două unități este chiar existența celei de-a treia, *unitatea de acțiune*, singura acceptată de toți, căci ea definește punctul de vedere dramatic, excluzându-le pe celelalte două. La fel cum într-un tablou nu pot fi trei orizonturi, unitatea acțiunii este suficientă pentru a conferi unitatea de ansamblu a piesei. Unitatea acțiunii nu înseamnă simplitate a ei, deoarece acțiunea poate fi multiplă, desfășurându-se pe mai multe planuri. Dar acțiunile secundare trebuie să graviteze în jurul acțiunii centrale, pentru a menține unitatea întregului, acea unitate de ansamblu care este "legea de perspectivă a teatrului" și singura lege a dramei romantice.

Libertatea în artă este în esență revendicarea noii doctrine. Totuși, pentru a nu fi nemăsurată, ca atare haotică, Hugo îi trasează *limitele*.

1. *În primul rând*, nici reguli, nici modele, doar legile generale ale naturii și legile speciale ale artei: "Poetul (...) nu are de primit sfaturi decât de la natură, de la adevăr și de la inspirație, care este și ea natură și adevăr". Așadar, *natura și adevărul*.

2. *În al doilea rând*, este vorba de granița care desparte realitatea din artă de realitatea din natură: "Arta nu poate fi tot atât de adevărată (...) ca realitatea absolută. Arta nu ne poate da obiectul însuși". Spunând că tot ceea ce este în natură este și în artă, Hugo nu este partizanul unui realism absolut. Și atunci, în spiritul lui Hugo însuși, trebuie să adăugăm: tot ce este în natură este în artă *altfel*. Așadar, *natura transfigurată în artă*.



3. *În al treilea rând*, arta reflectă realitatea precum o oglindă concavă care "să facă dintr-o licărire o lumină, dintr-o lumină o flacără". Teatrul este ca atare "un punct optic" în care se răsfrânge tot ceea ce există, dar care în acelaşi timp conferă un alt prestigiu realităţii. Scopul artei este aproape divin: acela de a crea *o realitate superioară*.

4. *În al patrulea rând*, "dacă poetul trebuie *să aleagă* în lucruri (şi trebuie s-o facă), el alege *specificul* şi nu *frumosul*". Această pecete individuală nu e un adaos factice, ci o realitate lăuntrică a operei. Ceea ce singularizează prezintă obiectul nu într-o lumină frumoasă, ci în distincţia sa semnificativă, relevantă pentru ceea ce este el în şi prin sine. Aşadar, *diferenţa specifică*.

În concluzie la cele spuse, scopul multiplu al artei (şi nu doar dramatice) este acela de a deschide spectatorului un dublu orizont, de a ilumina în acelaşi timp interiorul şi exteriorul omului. Pus în prezenţa spectacolului, spectatorul participă de fapt la spectacol, spectacolul are loc în el însuşi, căci pe scenă, precum şi în sufletul său, se reprezintă aceeaşi acţiune, se joacă aceeaşi "dramă a vieţii şi a conştiinţei".

3. *William Shakespeare* (1864)

Sinteză a ideilor prezentate anterior, lucrarea este considerată, de V. Hugo însuşi, "manifestul literar al secolului al XIX-lea": "Testament aproape complet al Romantismului" (Pierre Albouy), volumul rezumă de fapt întreaga gândire a romantismului francez.

a. În *Partea I, Cartea a III-a, Arta şi ştiinţele*, Hugo aduce un elogiu cărţii şi implicit creaţiei şi lecturii. Cartea este mai vastă decât lumea, deoarece arta ei este superioară spectacolului lumii. Ceea ce are ea în plus este ideea, spiritul creator, mereu înnoitor ("Dacă ceva este mai mare decât Dumnezeu văzut în soare, este Dumnezeu văzut în Homer"). De aceea, existenţa cărţii înseamnă apariţie a idealului şi, ca atare, o transmutaţie în esenţa fenomenului uman. Or, a avea un ideal înseamnă a acţiona pe calea acestuia; iar poezia este acţiune în orizontul acestei înţelegeri mai înalte. "Cartea este unealta acestei transformări", căci ea este "hrănirea cu lumină". Poezia (a se citi: literatura) reprezintă o putere eficace, o energie transformatoare, creaţia poetică fiind totodată înţelepciune şi iluminare (precum Fr. Schlegel şi Novalis, V. Hugo identifică poezia cu filosofia: "Cine spune poezie spune filosofie şi lumină").

b. În *Partea a II-a, Cartea I, Shakespeare. Geniul lui*, ideea este continuată, extinzându-se la concepţia istorică: "Cine spune poet spune în

acelaşi timp şi în mod necesar istoric şi filosof". Şi aceasta pentru că adevăratul poet este un "om triplu"; el nu doar povesteşte, ci şi arată, discursul poetic fiind totodată limbaj şi arătare, simţire şi mărturisire. "Poeţii au în ei un reflector, observaţia, şi un condensator, emoţia". Or, atât *observaţia*, cât şi *emoţia* se întâlnesc creator în *imaginaţie*: "imaginaţia înseamnă profunzime. Nici o facultate a spiritului nu se cufundă şi nu scormoneşte mai mult ca imaginaţia; este marea scufundătoare". Ceea ce se reflectează prin observaţie, ceea ce se condensează în emoţie, creează în imaginaţie. Imaginaţia creatoare îl apropie pe poet de filosof, căci ambii mânuiesc în mod suveran realitatea, dar din lăuntrul ei esenţial pe care îl revelează în limbaj. Dacă "poetul filosofează pentru că imaginează", filosoful poetizează în imaginaţie, contemplând dincolo de "arabescul" lucrurilor esenţa lor vie. Şi unul şi altul între-zăresc, adică revelează în operă, chipul adânc al lumii ce se dă pe faţă, iese la lumină şi se rosteşte.

Iată de ce Hugo vorbeşte, cu referire la Shakespeare, despre "reflectarea dublă" de care beneficiază geniile, precizând: "Acest fenomen al reflexiei duble ridică la cea mai înaltă putere la genii ceea ce retoricii numesc antiteza, adică facultatea suverană de a vedea cele două laturi ale lucrurilor". Este vorba în ultimă instanţă de problema, specific romantică, a *contrastului* în artă (problemă amintită de Hugo în prefaţa la *Cromwell*, cu referire la contiguitatea antitetică dintre sublim şi grotesc). Prin *totus in antithesi*, Hugo formulează cerinţa fundamentală a artei, faţa şi reversul ei coexistând după modelul naturii înseşi ("Natura este eternul *bifrons*"), ca şi al obiceiurilor şi al spiritului uman. "Este această sumbră dispută flagrantă, acest flux şi reflux fără sfârşit" care reface de fiecare dată "antiteza universală", "ubicuitatea antinomiei", acel clar-obscur care pulsează în natură şi în artă deopotrivă, conferindu-le acea realitate a adevărului pe care doar jocul paradoxal al vieţii o poate justifica.

În *Cartea a VI-a, Frumosul în slujba adevărului*, Hugo lărgeşte teza reflectării antitetice, mutând accentul dinspre interioritate pe exterioritate. Pe de-o parte, "nu este poet acela care nu are o viaţă sufletească izvorând din conştiinţa sa", pe de altă parte el trebuie să dezvăluie frumosul lumii întregi. Astfel încât "el este destinat unei duble misiuni, una individuală şi una publică şi din această cauză are nevoie, ca să spunem aşa, de două suflete": un suflet care gândeşte şi un suflet care iubeşte sau, mai exact, un suflet care veghează atât la libertatea gândirii cât şi la libertatea iubirii. Iată de ce "el are în fiecare clipă un rol de filosof"; cultivându-şi propriul suflet, poetului îi sunt date în grijă

sufletele celorlalţi. Arta pentru artă este înlocuită astfel de concepţia asupra unei arte puse în slujba adevărului. Atunci când arta revelează frumosul, nu o face doar pentru a se arăta pe sine, ci pentru a lumina un adevăr care o transcende ca atare. "Frumosul, spune Hugo, nu e înjosit atunci când serveşte libertăţii"; dimpotrivă (aşa cum arăta şi Vigny), el răspunde libertăţii înseşi, deschizând artei un orizont nebănuit. Pentru a-şi împlini menirea, frumosul nu poate respira decât în lumina unui adevăr mai presus de sine, la fel cum arta nu îşi desăvârşeşte vocaţia decât tinzând neîncetat spre zarea unei libertăţi din ce în ce mai neîngrădite. Este însăşi credinţa romantismului revoluţionar profesat de Hugo, aşa cum este ea sintetizată în *Concluzia* lucrării: "A rămâne credincioşi tuturor legilor artei combinându-le cu legea progresului, aceasta este problema".

BIBLIOGRAFIE

Arte poetice. Romantismul, Ed. Univers, Bucureşti, 1982
August Wilhelm şi Friedrich Schlegel, ***Despre literatură,*** Ed. Univers, Bucureşti, 1983
Novalis, ***Între veghe şi vis,*** Ed. Univers, Bucureşti, 1995
Friedrich Hölderlin, *Pagini teoretice,* Ed. Paralela 45, Piteşti, 2001
F. W. J. Schelling, ***Sistemul idealismului transcendental,*** Ed. Humanitas, Bucureşti, 1995
F. W. J. Schelling, ***Filosofia artei***, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1992
Victor Hugo, ***Despre literatură,*** ESPLA, Bucureşti, 1957

II

ÎMPLINIREA HERMENEUTICĂ A ESTETICII

(HANS-GEORG GADAMER)

Excursul de față se dorește o dezvoltare a tezei enunțate de H.-G. Gadamer în *Adevăr și metodă* conform căreia "ființa artei nu poate fi definită ca obiect al unei conștiințe estetice, întrucât, dimpotrivă, atitudinea estetică este mai mult decât ceea ce ea cunoaște de la sine. Este o parte din *procesul ontologic al reprezentării*" (p.43). De aceea, *estetica trebuie să se împlinească în hermeneutică* (*cf.* cap. *Sarcina hermeneuticii: reconstrucție și integrare*, pp. 94 – 99).

Exigența gadameriană este în concordanță cu poziția lui Heidegger (*cf. Postfața* la *Originea operei de artă*), pentru care trebuie depășită interpretarea esteticii tradiționale a operei de artă ca obiect al unei *aisthesis*, al unei perceperi senzoriale ce se sublimează în trăire estetică. Trăire care pierde însă esența artei, căci ceea ce ajunge la reprezentare, revelându-se ca frumos luminat de adevăr, nu vorbește decât acelei intuiții spirituale ce înțelege lucrul artei ca și cum nu i-ar fi dat și pe care îl interpretează ca pe un *altceva*, definitoriu și irepetabil, al experienței umane.

Menționăm că toate citatele, cu excepția celor cu precizarea sursei, sunt extrase din *Actualitatea frumosului*, Ed. Polirom, Iași, 2000. Citatele din *Adevăr și metodă* sunt traduse de noi după ediția franceză, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Ed. du Seuil, Paris, 1976.

I. CREAȚIE POETICĂ ȘI INTERPRETARE

1. Indici ai creației poetice

Dacă "există o veche stare tensională între activitatea artistului și aceea a interpretului", adică între artă și interpretare, aceasta pentru că ambele se revendică dintr-o experiență creatoare. Ce desparte creația artistică de creația interpretativă sau, poate mai exact, arta creatoare de interpretarea creatoare? Dacă în privința artei, privilegiul creativității pare admis în mod tacit (în sensul că nu există artă, în adevăratul sens al cuvântului, decât în măsura in care putem vorbi de o energie creatoare de artă care semnifică tocmai ca semn grăitor al operei artistice) - în privința interpretării lucrurile par mai complicate, oricum născătoare de întrebări: este interpretarea, la rândul ei, o artă, în genul acelei vechi *ars interpretandi* aristoteliciene? Și dacă putem vorbi de o artă interpretativă, beneficiază ea de aceiași indici ai creativității ca și arta pe care o interpretează? Iar spunând "*pe care* o interpretează", nu instaurăm *deja* o distanță între cel care interpretează și obiectul interpretat, ba mai mult, între actul interpretativ ca atare și actul artistic creator? Este de fapt chiar distanța hermeneutică instaurată între semnificativitatea operei și conștiința comprehensivă implicată în actul interpretativ. Dar tocmai în această conștiință comprehensivă se naște semnificativitatea operei, în sensul că în actul interpretării opera se recreează, actualizându-și semnificațiile. Iată de ce "relația dintre creația poetică și interpretare (...) este și o problemă internă a actului creator însuși". Afirmație valabilă în ambele direcții: pe de-o parte, o relație problematică a creatorului operei poetice (pentru că nu există creație autentică fără o conștiință critică pe măsură care hrănește și călăuzește actul creator), iar, pe de altă parte, o relație problematică a cititorului operei poetice (pentru că actul lecturii – deci al interpretării – nu e rodnic decât în măsura în care ia parte, printr-o comprehensiune adecvată, la experiența creatoare care a făcut opera cu putință). Nu e vorba aici de poetul care, scriindu-și textul, are în vedere posibila receptare critică, ci de poetul care e propriul său cititor și critic. La fel, nu e vorba de cititorul care "recreează" până la nerecunoaștere un text poetic, ci de acela căruia textul îi *spune ceva* pentru că este înțeles ca act de creație profund semnificativ.

"Întrebarea este, aşadar, următoarea: pe ce anume se întemeiază vecinătatea dintre creaţia poetică şi interpretare?" Un prim răspuns este că "amândouă se realizează prin intermediul limbii", fiind forme speciale ale experienţei limbajului sau manifestări ale cuvântului în discursuri specifice. Deosebirea care persistă, semnalată şi de Valéry, este aceea dintre cuvântul vorbirii zilnice, al ştiinţei şi filosofiei, pe de-o parte, şi cuvântul poetic, pe de altă parte. Cel dintâi trimite la ceva, indicând un referent *despre care* vorbeşte. Este cuvântul care "se mistuie îndărătul a ceea ce indică", pentru că arătând spre un obiect sau fenomen, îl face să se arate, să-şi arate semnificaţia, cuvântul ca atare nefiind decât mijlocul acestei arătări, inter-mediarul între cel ce gândeşte şi ceea ce se gândeşte. Cuvântul gândirii face lucrul să apară în gând, căci arătarea este aici o apariţie mentală. Dimpotrivă, cuvântul poetic "se indică pe sine şi durează", virtutea sa autoreferenţială asigurându-i trăinicia. El nu vorbeşte pentru a arăta ceva de dincolo de sine, într-o realitate extralingvistică ci, arătându-se pe sine însuşi, apare ca semnificaţie pură, ca fenomen privilegiat în care ceea-ce-apare este chiar semnificaţia apariţiei ca atare. Spre deosebire de cuvântul gândirii care înseamnă lucrul, cuvântul poetic este tocmai lucrul ce semnifică rostindu-se pe sine.

Dar distincţia aceasta atât de netă este valabilă îndeosebi în cazurile extreme: al limbajului ştiinţific cel mai abstract şi al poeziei lirice. Gadamer observă că în epoca noastră cuvântul ştiinţei pătrunde în poezie. Se naşte firesc întrebarea: "Ce se întâmplă când un cuvânt cu semnificaţie evidentă, o determinare ori chiar un concept al ştiinţei apar contopite în melosul cuvântului poetic?" Cu alte cuvinte: ce se întâmplă atunci când un cuvânt desprins dintr-un context monosemantic ori chiar un cuvânt a cărui semnificaţie conceptualizată e rezultatul unei abstractizări (deci al unei abstrageri din realitatea concretă) ajunge să facă parte dintr-un discurs străin, în care cuvintele cu care se învecinează nu numai că alcătuiesc un text cu pregnante valenţe polisemantice, dar al căror sens este cu precădere figurat? Dacă putem vorbi de o "potrivire", aceasta este adânc semnificativă pentru că ea oferă textului (con-textului) o semnificativitate distinctă şi inedită în acelaşi timp. Vorbim atunci mai degrabă de o tensiune fertilă în care cuvintele nu mai re-prezintă nimic, ci se prezintă pe sine, luând cuvântul. Se pare că, aşezat într-o astfel de situaţie contextuală, cuvântul gândirii nu mai are spre ce arăta, obligat fiind să se arate pe sine, pierzându-şi astfel referinţa denotativă în favoarea conotaţiei autoreferenţiale. Sau dacă totuşi îşi menţine un conţinut de sens intenţional, orientat spre ceea ce indică în afara limbajului, o face cu scopul precis de a contribui la o relevantă

întrepătrundere a două modalități de vorbire, a două registre lingvistice care coexistă într-o relație fecundă în cadrul aceleiași instanțe de discurs.

Dacă într-una dintre extreme, și anume în poezia lirică, am văzut că cuvântul se cuvântează pe sine (și chiar și atunci când se pare că distingem prezența unui eu liric, cuvântul rostit de acesta nu numește, ci *se* numește) – în cealaltă dintre extreme, în roman, cuvântul implicat în narațiune sau în dialogul dintre personaje pare să-și redobândească referențialitatea. Și totuși, citind un roman, știm că avem de-a face cu un text literar și nu cu unul științific sau filosofic. De unde "știm" acest lucru?

În primul rând, cuvântul, chiar dacă aparent este cel al vorbirii zilnice, apare într-un discurs ficțional, deci într-un context fictivizat. De aceea și putem deosebi între autor și narator sau între o persoană întâlnită pe stradă și un personaj întâlnit într-un roman. Distincții mai greu de operat în cazul textelor intime (jurnal, memorii) a căror literaritate este asigurată însă tot de cuvântul poetic, cel care rostește altfel realitatea decât cuvântul care se referă la ea ca la ceva exterior rostirii. În texte de acest tip, realitatea însăși se rostește în limbaj, se prezintă prin ceea ce are ea mai grăitor și semnificativ. Ca atare, ceea ce individualizează literaritatea unui text sunt *indicii de creativitate* pe care îi implică. Într-un discurs ficțional sau fictivizat se petrece întotdeauna o glisare la nivelul reprezentării, ceea ce presupune un clivaj în ordinea semnificațiilor. Nu avem de-a face cu un cuvânt "neadevărat" pentru că nu numește o realitate reperabilă concret și a cărei apariție i-ar putea justifica numirea. Nu e vorba însă nici de un "al doilea" adevăr, paralel cu cel nominabil în vorbirea obișnuită sau în cea conceptuală. E vorba pur și simplu de un alt mijloc prin care *același* adevăr își manifestă forța expresivă.

Astfel că, *în al doilea rând*, textul literar este creator *întrucât* are o valoare expresivă. Expresiv este și un text filosofic, dar acolo întâlnim o expresivitate a ideilor, pe când aici avem expresivitatea poetică pe care o degajă semnificațiile creatoare ale unui cuvânt care nu se arată decât pe sine. "Vorbirea, spune Henri Wald în *Expresivitatea ideilor* (Ed. Cartea Românească, 1986, p.151), cristalizează în gânduri nu numai percepțiile sub forma denotației, cât și afectele sub forma conotației". De pildă, cuvintele "cercetare", "recherche" și "Untersuchung" au aceeași denotație, dar conotațiile lor diferă (*cf.* p. 154). Dacă cuvântul românesc are la rădăcina lui ideea de "cerc", de înconjurare a obiectului ce urmează a fi supus înțelegerii (sau "cuprinderii" comprehensiunii), cuvântul francez insistă pe căutare, pe re-căutarea a ceva pierdut, ceea ce este de fapt o re-cunoaștere (în acest sens putem vorbi de continua reluare a sensului în interpretarea de tip hermeneutic). În ceea ce privește cuvântul german, el

pleacă tot de la ideea căutării, dar a unei căutări de adâncime, de dedesubtul lucrurilor, în vederea dezvăluirii a ceva ascuns. Care din cele trei cuvinte este mai expresiv? Dar chiar dacă conotațiile par să fie la prima vedere diferite, ele se înscriu în același orizont hermeneutic: atât circularitatea comprehensiunii, cât și reluarea sensului (ambele trimițând la faimosul "cerc" hermeneutic), și nu în ultimul rând dezvăluirea ascunsului (mai degrabă a ascunderii) vorbesc despre funcția expresivă a unui cuvânt revelator în sensul dimensiunilor fundamental hermeneutice.

În al treilea rând, creativitatea artistică presupune o emoție ce nu dobândește semnificație deplină decât în cuvântul ce o rostește împărtășind-o celorlalți. Astfel că putem vorbi de valoarea estetică a operei, valoare ce descătușează o autentică energie metaforică prin care limbajul se comunică pe sine, adică se exprimă. Or, exprimarea este chiar expresivitatea unei apariții cu sens, modul de a fi al cuvântului poetic. Dar despre această a treia caracteristică a literarității vom mai vorbi cu o altă ocazie.

Ca indici certi ai creativității poetice, ficționalitatea, expresivitatea și emoția estetică ne arată cuvântul poetic drept mijloc prin care semnificațiile se impun ca valori autonome. Valori în sine, dar nu neutre din punctul de vedere al semnificațiilor cu care sunt investite și pe care, la rândul lor, le deschid spre lume. Căci actul creator implică tocmai ieșirea din neutralitatea amorfă a colectivității și profilarea unei individualități distincte, singulare. Chiar dacă creația poetică vizează un orizont al receptării, venind astfel în întâmpinarea unei așteptări și a unei dorințe, ea nu îl exprimă cu adevărat decât pe creator. De aceea putem vorbi de "universul" cutărui scriitor, univers care se plămădește și funcționează după legi proprii ce dau măsura specificității și originalității creatorului. Ceea ce nu înseamnă că o creație poetică nu poate "da glas" năzuințelor estetice ale celor lipsiți de capacități artistice creatoare. Doar că în acest caz opera nu numai că pre-întâmpină un deziderat general, dar o face, în primul rând, pentru că ea însăși e locul unei re-cunoașteri, al unei întâlniri fertile cu interpretarea.

2. *Gândire și interpretare*

Să ne punem acum întrebarea: ce înseamnă a interpreta? Cu siguranță, spune Gadamer, "nu este o lămurire sau o înțelegere conceptuală, ci mai curând comprehensiune și explicitare". Este, cu alte cuvinte, un anumit tip de înțelegere care nu face abstracție de contextul ivirii semnificațiilor, și nici de semnificantul lor, prin care acestea se manifestă în spațiul textului. Nefăcând abstracție de coordonatele

existențiale ale semnificativității poetice, nici nu abstractizează prin urmare ceea ce se dă înțelegerii, nu abstrage deci semnificațiile din rețeaua lor referențială, reducându-le la generalitatea unui concept. Înțelegerea conceptuală ridică semnificabilul la ipostaza sa de formă universală, și o face printr-o abstragere din existență, printr-o cunoaștere abstractivă creatoare de semne mentale. Ca atare, conceptele create sunt semne ale inteligibilelor ce separă ființa esenței de ființa existenței. Valoarea conferită abstractului privilegiază esența în dauna existenței. Ceea ce înseamnă că esența e înstrăinată de existență, pusă în distanța alienantă a obiectivării. Această înstrăinare – *Verfremdung* – care susține demersul obiectiv al științelor umane distruge raportul primordial de apartenență – *Zugehörigkeit* – la o existență determinată istoric. Este de fapt un conflict între o atitudine metodologică ce pierde densitatea ontologică a realității și o atitudine legată de adevăr care pierde obiectivitatea științifică.

Dar "problema hermeneutică, precizează Gadamer în *Adevăr și metodă*, nu este în mod originar o problemă metodologică" (p.20), iar "conștiința validității unei metode, adaugă Paul Ricoeur în *Le conflit des interprétations*, este inseparabilă de conștiința limitelor sale" (p.48). Problema hermeneutică este în esență o problemă a înțelegerii și a interpretării semnificațiilor, performanță comprehensivă ce transcende conștiința metodologică. Ceea ce nu înseamnă că putem înțelege fără *a crea*, în cuprinsul înțelegerii înseși, metoda aptă să ne defrișeze calea în înaintarea noastră spre centralitatea semnificantă a textului. Am spune chiar că nu metoda naște înțelegerea, ci înțelegerea își creează propria metodă, propriul spirit comprehensiv-interpretativ, căci doar ea poate relua sensul într-un mereu nou context (în conformitate cu una din exigențele hermeneutice fundamentale). Astfel că limitele metodei sunt chiar limitele înțelegerii, iar conștiința acestor limite este ea însăși o problemă hermeneutică.

În acest sens, a interpreta înseamnă a descifra și a pune în evidență, a înțelege ceea ce se arată în propria sa ascundere, ceea ce vorbește nu doar prin simpla sa apariție, ci prin și cu ceea ce semnifică *în adevăr* ca experiență revelatoare, ca *prezență* a unui sens existențial. Ce înțelege înțelegerea? Semnificația unui text ce i se pune ca întrebare, solicitând-o să dea un răspuns lămuritor. "Interpretarea, spune Gadamer, conține întotdeauna o referință esențială la întrebarea care ne este pusă. A înțelege un text înseamnă a înțelege această întrebare, dar trebuie să o înțelegem ca un răspuns" (*op.cit.*, p. 216). Prin această situare, întrebarea ca fenomen hermeneutic ocupă o poziție privilegiată, căci

comprehensiunea nu e operantă cu adevărat decât racordându-se la dialectica subtilă a chestionabilului. Înţelegerea trebuie să ştie să dea glas întrebării textului, să o rostească însă *deja* ca răspuns la ceea ce nu încetează să întrebe. "Întrebarea justă" e înţelegerea adecvată (precum în *Perceval*) doar atunci când răspunsul pe care îl implică în ea însăşi adăposteşte ivirea în lumină a semnificaţiei.

În legătură cu problema ontologică a întrebării, aşa cum apare ea în romanul medieval menţionat mai sus, considerăm necesar să deschidem o paranteză. Trebuie făcute, credem, încă de la început câteva precizări legate de simbolismul Sfântului Graal, în jurul căruia gravitează unul din episoadele ce narează aventurile cavalerului Perceval. Conform lui René Guénon (*Simboluri ale ştiinţei sacre*, Humanitas, Bucureşti, 1997, p.21), Sfântul Graal este potirul ce conţine preţiosul sânge al lui Hristos. "Vasul a fost folosit mai întâi la Cina cea de Taină, iar apoi Iosif din Arimateea a strâns în el sângele şi apa ce curgeau din rana deschisă de lancea centurionului între coastele Mântuitorului". Guénon e de părere că Graalul, chiar dacă reprezintă şi atestă existenţa unui ezoterism creştin ("aspectul « interior » al tradiţiei creştine"), a avut anterior creştinismului, în tradiţia celtică, o legătură strânsă cu Inima divină. Legenda în cauză este interpretată drept "preistoria Inimii euharistice a lui Isus" (Charbonneau-Lassay), iar potirul este pus în relaţie cu inima ca centru al fiinţei integrale. A căuta vasul sacru înseamnă deci a participa la propria reînviere lăuntrică, iar căutarea în sine (*quête*) nu e decât înaintare pe calea adevărului mântuitor, regenerare a vieţii în lumina unui Sens fundamental.

Crescut de mama sa departe de lumea aventuroasă, dar plină de primejdii, a cavalerilor, Perceval, în urma unei întâlniri cu cinci dintre aceştia, îşi manifestă dorinţa de a merge la curtea regelui Arthur. Numit el însuşi cavaler, *Perceval le simple* (cum apare în romanul lui Chrétien de Troyes, a cărui versiune o urmăm) ajunge într-o seară la castelul Regelui Pescar. Aici asistă la un spectacol ciudat: trecerea unui cortegiu format dintr-un tânăr ce poartă o lance însângerată (reprezentând lancea centurionului), urmat de două fete ce duc un potir (Graalul) şi o tavă de argint. Neîndrăznind să îşi întrebe gazda, atinsă de o ciudată boală, despre sensul acestei tainice apariţii, Perceval ratează ocazia de a-l vindeca pe rege şi, odată cu el, de a se spori pe sine printr-un înţeles mântuitor. Este prima lui vizită în cursul căreia el nu se dovedeşte un "trimis", adică un vestitor al mesajului sacru, un sperat şi aşteptat împuternicit al voinţei şi scopurilor divine. După cinci ani de căutări, Perceval află de la un sihastru că potirul conţine azima vindecătoare. Ca atare, la a doua sa sosire la

castelul Regelui Pescar, el pune întrebarea justă despre sensul tainic al Graalului. Regele se înzdrăveneşte ca prin miracol şi întinereşte, laolaltă cu întreaga natură.

În studiul intitulat *Un amănunt din Parsifal* (în volumul *Insula lui Euthanasius*, 1943), Mircea Eliade insistă asupra simplităţii lui Perceval, relevând stupiditatea şi ridicolul comportării acestuia, întrucât, din necunoaştere, el nu respectă întru totul regulile conduitei cavalereşti. Amănunt deloc întâmplător dacă ne gândim la implicaţiile sale ezoterice: doar neiniţiatul – necoptul – este într-adevăr purtătorul de Har, doar acestui copil nevinovat îi este hărăzită misiunea de a pune întrebarea necesară, doar cel sărac cu duhul e *ales* să transmită Cuvântul Duhului. Căci acum – a doua oară – el se *ştie* purtătorul mesajului pe care trebuie să-l rostească pentru a mântui lumea. În mod paradoxal însă, mesajul nu este un răspuns necunoscut, ci o întrebare aşteptată. “A fost de-ajuns o singură întrebare ca să se împlinească această minune”, notează M. Eliade. De ce întrebarea are puterea de a realiza minunea regenerării vieţii? Şi apoi, *orice* întrebare este capabilă de a elibera o astfel de energie?

Trebuie spus, în primul rând, că întrebarea pusă de Perceval era *aşteptată*, ceea ce înseamnă că firea îmbolnăvită chema ea însăşi întrebarea precum o mântuire. Mai mult chiar: firea întreagă este pusă sub semnul întrebării de ceea ce o macină şi îi alterează unitatea. Acest element *negativ*, contestatar şi dizolvant, trebuie văzut, pus în lumină, exorcizat printr-o ciudată practică maieutică, printr-o terapie interogativă. A aştepta întrebarea înseamnă a o aştepta ca pe un răspuns la propria întrebare, căci întrebarea aşteptată răspunde unei nevoi disperate; ea e tocmai speranţa cu care oricine dintre noi cheamă în ajutor, cere dreptate.

În al doilea rând, întrebarea pusă de Perceval era cea *justă*, nu doar singura aşteptată, ci şi singura roditoare. Firea îmbolnăvită nu poate fi cercetată cu *orice* întrebare – cu simplele întrebări ale cavalerilor *comme il faut*. E nevoie de naivitatea unui Perceval *le simple*, şi totodată de puritatea lui clarvăzătoare, pentru a afla ceea ce trebuie întrebat. Ceea ce trebuie întrebat este însă tocmai ceea ce trebuie văzut: criza ce ameninţă, suferinţa unei făpturi ce speră. Întrebarea justă nu e atât întrebarea exactă ori corectă, ci întrebarea *dreaptă*, liberă de orice constrângere exterioară. Doar ea poate îndrepta, răspunzând celui rănit ce imploră dreptatea. Ea însă nu acordă propriu-zis dreptate, ci *vede* felul în care ea trebuie şi poate fi rostită.

În al treilea rând, întrebarea pusă de Perceval era una *urgentă*, aşteptată cu nerăbdare pentru că era *unica* întrebare cu valoare mântuitoare. Urgenţa ei nu decurge din graba curiozităţii profane ori din

politețea unei false mirări, ci din miezul unei nevoi stringente de cunoaștere. Cel care pune o astfel de întrebare nu poate să i se sustragă, după cum nu poate să pună o alta, ci tocmai pe aceea care *se cere* pusă. Întrebarea însăși se im-pune în virtutea unei exigențe ce nu suferă amânare, ca necesitate imperioasă a unui impuls lăuntric arzător. Rostirea ei e așteptată *fără întârziere*, întrucât ceea ce se dezvăluie în întrebare nu e doar iminența răspunsului, ci și o limită a posibilului, o radicalizare și o reducție a relativului.

Astfel că întrebarea așteptată, justă și urgentă este în esență întrebarea *absolută*, singura în măsură să aducă după sine "o regenerare cosmică, pe toate nivelurile realității". Restaurarea sensurilor universale survine ca urmare a unui "cutremur" existențial care reașază lucrurile în matca lor firească. Acum nu mai e posibil *orice* (așa cum răul posibilizează orice lucrare, dând frâu liber destructurării și relativizării), ci posibil este doar absolutul întrebării, căci el e singurul *real.*

"Este poate în destinul nostru, precizează M. Eliade, să ne refuzăm întrebarea *justă*, necesară și urgentă, singura întrebare care contează și fructifică". Episodul relatat ilustrează drama orbirii în fața unui real de alt ordin decât ceea ce numim îndeobște realitate. Într-un prim sens al ei, realitatea e pură exterioritate, ceea ce ne înconjoară și ne abate privirea spre ceea ce suntem în cea mai mică măsură. Despre *această* realitate nu putem pune decât întrebări ce vizează aparența sau, dacă credem că intuim o esență a lucrurilor lumii, întrebarea noastră ia forma interogativă a gândului ce caută ceva de dincolo de noi. În schimb, nu e real decât ceea ce ne aparține în cea mai mare măsură, ceea ce suntem în adâncul spiritului nostru. Nu putem gândi acest real, căci nu suntem pe deplin conștienți de el, cu toate că el reprezintă deplinătatea noastră ființială. Doar o întrebare absolută, izvorâtă din contemplare și reculegere ar putea lumina "această icoană a firii întregi care suferă în așteptarea unei întrebări".

M. Eliade subliniază esența creștină a acestei întrebări, căci între prima vizită a lui Perceval și cea de a doua adevărul a avut timp să încolțească, nu pe căile rătăcitoare ale zadarnicei căutări, ci pe singura cale reală, aceea a vieții în sensul creștin al căreia credem. "Unde este adevărul, calea și viața?" este întrebarea pe care însăși prezența lui Hristos o face cu putință. Prezență care însă nu ne privește doar pe noi, căci întrebarea în care ea se mărturisește cuprinde întreaga fire. Toate cele ce sunt se rostesc în această unică și absolută întrebare; toate se convertesc în lumina celui ce întreabă cu dreptate și credință. Nu este o izbândă a realului asupra realității, ci o transfigurare a realității în bucuria cunoașterii realului.

"Există o solidarizare a oamenilor şi în destinul lor spiritual", conchide M. Eliade, căci abia la acest nivel mântuirea tuturor oferă un sens superior realităţii, dezvăluindu-i natura reală. De aceea "ecumenicitatea rămâne idealul oricărei forme de viaţă creştină". Astfel, suferinţa unuia singur înseamnă suferinţa întregii firi. În rana celui ce suferă, cel mai tare doare nepăsarea celorlalţi. Indiferenţă fără îndoială vinovată, ale cărei efecte nefaste reverberează cosmic: "*Paideuma* suferă, se adulterează odată cu ratarea noastră nesemnificativă". Refuzând să ne întrebăm asupra sensului existenţei noastre, nu refuzăm doar adevărul propriei vieţi, ci condamnăm la moarte o parte semnificativă a firii. În acest al doilea sens al ei, realitatea ne priveşte în cea mai mare măsură, întrucât ea este însăşi condiţia noastră cosmică pe care suntem datori să o mântuim prin credinţa în Adevărul care ne arată calea şi ne sporeşte viaţa.

Este chiar legătura dintre simbolul Graalului şi dialectica chestionabilului. În opinia lui Albert Béguin, "Graalul reprezintă în acelaşi timp, şi în mod substanţial, pe Hristos ce a murit pentru oameni, vasul Cinei celei de Taină (adică harul divin acordat de Hristos discipolilor săi) şi în sfârşit potirul liturghiei, conţinând sângele real al Mântuitorului" (*La quête du Saint Graal*, Paris, 1958, p. 18, *apud* Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, 1989, p. 483). Graalul înmănunchează simbolic semnificaţiile Răstignirii, Cinei şi Euharistiei, revelându-le taina într-un act de comuniune şi de participare. Doar această (re)cunoaştere împreună, ce se consumă în jurul simbolului hristic, poate conduce la o autentică transformare a spiritului. C. G. Jung a susţinut aceeaşi interpretare, identificând în simbolul Graalului "plenitudinea interioară pe care oamenii au căutat-o dintotdeauna" (*L'homme et ses symboles*, Paris, 1964, p. 215).

Şi atunci, adevărul întrebării lui Perceval trece dincolo de ceea ce ea spune prin sine. În ea se întreabă însăşi speranţa noastră de mântuire, credinţa tuturor celor ce cunosc calea şi viaţa. Toţi cei sterpi şi bolnavi atârnă de această întrebare roditoare; tot ce este căzut în deriziune îşi recâştigă unitatea şi armonia, conectându-se la energia harică a câtorva aleşi care ştiu să întrebe. De fapt, întrebarea pe care aceştia o pun nu le aparţine la propriu, ci este o întrebare a Vieţii ce îşi face în ei încercarea. Regele Pescar – şi împreună cu el lumea întreagă – ar rămâne fără lumina învierii dacă Cel aşteptat nu ar fi şi sosit deja în întrebarea vreunui Perceval încrezător nu în ceea ce ea rosteşte, ci în ceea ce *se arată* în străluminarea rostirii.

Actul înțelegerii este pe de-o parte un act semnificant, dar pe de altă parte el surprinde o semnificație. Ceea ce semnifică se manifestă ca fenomen aparițional, ca o prezență comprehensibilă a unei esențe originare. Faptul că această structură există ca alcătuire semnificantă – și nu poate exista decât ca fenomen *al existenței* – obligă interpretul la înțelegerea unui adevăr mediat de propria sa apariție. Este vorba, cu alte cuvinte, de o apariție cu sens care preexistă conștiinței, dar care nu semnifică în adevăr *decât* în actul comprehensiv al conștiinței interpretative. Și aceasta pentru că interpretarea este o întâlnire creatoare cu un sens existențial fundamental, cu o structură intențională pe care o reintegrează "eidetic", transpunând-o și proiectând-o într-un orizont de experiență. Fenomenul "experiat" e fenomenul conștientizat, adică înțeles drept un complex de semnificații ce "vorbesc" celor care le actualizează funcția. Ca atare, apariția sensului nu este o aparență pură, o înfățișare mută, ci o manifestare grăitoare, deoarece este chiar o "față" semnificantă, *chipul* kerygmatic în care se arată sensul adevărului, un eveniment aparițional în care fenomenul se dă pe sine ca semnificare sau intenționalitate. Or, el nu se poate da decât ca eveniment *istoric*.

Istoria unui fenomen nu e tot una cu apariția sa istorică, iar în acest sens ar trebui să distingem cu hotărâre între ceea ce Gadamer înțelege prin "*geschichtlich*" și "*historisch*", între, să zicem, istorialitate și istoricitate, între conștiința tradiției căreia îi aparținem și cea care ne condiționează, (pre)determinându-ne. Pe de altă parte, între această realitate istorică dată (pre-dată) și conștiința aperturii noastre spre o realitate ce ni se oferă, a disponibilității de a ne deschide spre veșnica inovație semantică a actualității. Trebuie precizat însă că dacă un fenomen este condiționat istoric, această condiționare nu îl epuizează în întregime. Ceea ce înseamnă că sensul fenomenului este surprins *în* istorie, dar nu și cuprins într-o istorie pe care o transcende. A *vedea* ceea ce *arată* sensul echivalează cu un program hermeneutic pentru care fenomenul nu își oferă semnificativitatea, nu comunică "la vedere" și nu semnifică pur și simplu decât în "arătarea" ce se ivește, ca prezență revelatoare, într-o conștiință istorică personală, comprehensivă, adică disponibilă acestei experiențe transformatoare.

Conștiință deschisă încercării sau întâlnirii pe care o presupune comprehensiunea de sine "în sânul căreia această experiență dobândește un sens" (*Adevăr și metodă*, p. 11). Este vorba de un act de înțelegere a unui conținut de sens care ne vorbește, căci pus într-o situație hermeneutică concretă, interpretul, neputând face abstracție de el însuși, este trans-pus în ceea ce el înțelege ca fiind *al său*. În orice fapt istoric,

spune Rudolf Bultmann, *tua res agitur*, în sensul că înţelegerea *ta* nu poate să nu îţi atingă propria viaţă. Hermeneutica devine astfel un exerciţiu paideic, o palingeneză a creativităţii personale, "sporirea înţelegerii de sine prin înţelegerea altuia" (P. Ricoeur, *op.cit.*, p.20). Când Wilhelm Dilthey afirmă că "noi nu înţelegem cu adevărat decât ceea ce ajungem să retrăim în noi" (*Trăire şi poezie*, Ed Univers, Bucureşti, 1977, p. 78), el vrea să spună că cel ce înţelege nu e decât receptacolul viu în care se celebrează întâlnirea dintre o semnificativitate virtuală şi fenomenul în care aceasta se actualizează. Înţelegerea este o întâlnire, un act de prezenţă a *celuilalt* în mine, pe care îl recunosc abia în momentul în care ceea ce el semnifică mi se întâmplă mie, ca întâmplare aşteptată, presimţită, în sfârşit încercată. Altfel spus, nu pot interpreta decât înţelegând prin ceva ce nu sunt eu, prin ceva de dincolo de mine. *Sinele* meu nu apare ca *sens* al existenţei mele decât în această apropiere de departele meu (*cf.* pentru întreaga problematică a noului concept de interpretare, Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*, Humanitas, 1995, p.124). E un alt fel de a spune că nu mă pot înţelege decât în raport cu *Celălalt*, cu *Altul* care mi se deschide şi prin care sinele meu dobândeşte un sens (*sens* însemnând aici atât semnificativitate a unei apariţii cât şi orientare, direcţionare). Sensul fenomenului (al textului) revelează sensul sinelui care interpretează, care înţelege pentru a se înţelege. Interpretarea, în ultimă instanţă, este înţelegerea acestui dublu sens (*cf.* de asemenea, P. Ricoeur, *Despre interpretare. Eseu asupra lui Freud*, Ed. Trei, 1998, p.29 ş.u.).

Să ne întoarcem la problema creaţiei poetice şi a interpretării. "A interpreta înseamnă, la origine, a arăta într-o direcţie", spune Gadamer în *Actualitatea frumosului*. Am văzut că cuvântul gândirii arată ceva de dincolo de sine, indicând un referent despre care vorbeşte. Vedem acum că interpretarea arată şi ea, indicând o direcţie ce pare să ducă spre ceva de dincolo de sine. Trebuie precizat însă de pe acum că dacă cuvântul gândirii ştiinţifice care stă la baza înţelegerii conceptuale arată spre un referent unic, adică spre monosemantismul unui Închis, cuvântul interpretativ, cel al comprehensiunii (e vorba de înţelegerea existenţială) "nu precizează o ţintă anumită, ci doar arată într-o direcţie, adică înspre ceva deschis, care se poate îndeplini în mai multe moduri", ceea ce vrea să definească polisemantismul Deschiderii spre care arată actul interpretativ de tip hermeneutic.

"Distingem deci actul de interpretare într-un dublu sens: a arăta înspre ceva şi a arăta ceva". De aceea, trebuie să revenim asupra celor de mai sus şi să spunem că înţelegerea conceptuală arată înspre ceva pentru că semnificaţiile pe care le înţelege corespund semnului arătat. Când

interpretarea ştiinţifică, obiectivantă, încearcă să înţeleagă un fenomen ce i se dă ca obiect al analizei, ea arată spre el, deoarece semnificaţia fenomenului este de aceeaşi natură cu semnul prin care el este arătat. Înţelegerea fenomenului luminii bunăoară, în fizică, dezvoltă o interpretare pentru care semnificaţia a ceea ce luminează este chiar semnul luminos ce se arată. Dimpotrivă, a arăta ceva este specific înţelegerii hermeneutice, comprehensiunii ce implică o interpretare existenţială. Dacă gândirea interpretativă încearcă să înţeleagă fenomenul *poetic* al luminii ("lumina" ca metaforă a textului poetic), ea arată semnificaţia acestui fenomen pentru că ceea ce semnifică se iveşte în chiar actul interpretării. Ea nu mai corespunde cu semnul imagistic şi nici cu un referent unic pe care îl vizează, ci arată ceea ce se iveşte, adică semnificaţiile care *se arată*, viziunea însăşi. (În paranteză fie spus, în cazul interpretării teologice a luminii increate, fenomenologia religiei – şi hermeneutica ce îi e adiacentă – nu mai poate afla nici semnificaţia unui obiect înspre care să arate, ca înspre semnul său echivalent, nici semnificaţiile unei creaţii poetice pe care să le arate în chiar arătarea lor, ci, pentru a înţelege, suprasemnificaţia însăşi trebuie să lumineze înţelegerea. Vorbim atunci de o cunoaştere revelatorie. Dacă în primul caz, interpretarea arată înspre ceva, iar în al doilea ea arată ceva, acum în ea însăşi se arată ceva pe care ea nu îl poate arăta decât printr-un raport de natură simbolică).

"A arăta ceva înseamnă deci a indica o anumită interpretare"; este chiar actul prin care semnificaţiile dau un sens interpretării, adică se oferă ca semn ce orientează interpretarea. "Există în cadrul fiinţării ceva care arată, se întreabă Gadamer, care este, aşadar, un semn şi, ca atare, ne solicită să-l luăm şi să-l interpretăm ca semn?" Dar semnul nu se arată pe sine; el arată o orientare, el însuşi fiind orientat înspre semn-ificare. De aceea, o interpretare "ce desluşeşte oarecum sensul orientării unui semn" nu face altceva decât să distingă şi să înţeleagă ceea ce spune semnul. Dar semnul nu se spune pe sine, ci vorbeşte prin semnificaţii. Interpretarea surprinde despre ceea ce este vorba în sensul indicat de semn. Este o înţelegere care se orientează după ceea ce se manifestă prin contrast cu ceea ce este de fapt, după ceea ce se spune în contrast cu ceea ce, nespus fiind, lasă să se înţeleagă, adică se *sub*înţelege. A subînţelege nu înseamnă, în acest context, a mistifica ori a răstălmăci un înţeles, ci a căuta în ceea ce semnifică instabilitatea semnificării înseşi. Nu putem interpreta un lucru a cărui univocitate elimină orice discuţie (un ordin nu se discută, deci nu se propune interpretării). "Este interpretabil numai ceea ce nu are sens stabil, fiind deci lipsit de precizie". Nu este aptă de interpretare decât ambiguitatea şi echivocitatea, căci semnul pe care un

lucru ambiguu îl arată nu trimite în mod nemijlocit la una sau alta din semnificații, ci pare să trimită la toate în același timp. Pe care să o desprindem din mănunchiul de semnificații posibile? Textul poetic este un astfel de mănunchi de semnificații care cer toate dreptul la cuvânt. Cărora să le dăm cuvântul; pe care să le înțelegem "pe cuvânt"?

"În toate aceste cazuri, avem de-a face cu ceva dublu: o indicare, adică o arătare într-o direcție, ce pretinde interpretare, dar și o ascundere de sine a ceea ce este arătat în direcția respectivă". Pe de-o parte, cuvântul care *se arată* arată înspre o semnificație, indicând astfel o cale a interpretării. Pe de altă parte, semnificația spre care se arată *se ascunde*, eschivându-se oricărei interpretări. Este dovada că nu avem de-a face cu *o* semnificație, ci cu semnificații, iar ceea ce se arată nu e decât drumul care orientează *spre* ele, semnul indicator, și nicidecum ceea ce ele lasă să se înțeleagă. De aceea, spune Gadamer, "trebuie interpretat ceea ce este echivoc", iar întregul efort al interpretării este de a înțelege calea ce duce de la ceea ce se arată ca semn al înțelesului spre ceea ce se lasă înțeles. Și am văzut că *ceea ce se lasă înțeles lasă să se înțeleagă*. Este tocmai deschiderea pe care o implică actul interpretativ.

3. Act poetic și act interpretativ

"Ne vom întreba acum dacă putem interpreta, în genere, ceea ce este lipsit de precizie altfel decât scoțându-i în evidență echivocitatea". Cu alte cuvinte, ne vom întreba dacă interpretarea vizează și altceva decât ceea ce îi solicită echivocitatea sensului multiplu. "Arta pretinde interpretare fiindcă este de o echivocitate inepuizabilă. Ea nu poate fi tradusă în mod adecvat într-o cunoaștere conceptuală". Iar opera poetică pretinde interpretare pentru că, în primul rând, ceea ce se oferă actului interpretativ este *o creație*. Orice creație se arată ca și în propria ei semnificare, iar această semnificare de sine ține de autoreferențialitatea cuvântului poetic. De aceea, întrebarea despre echivocitate devine o întrebare legată de relația tensionată dintre imagine și concept. "Echivocitatea poeziei este indisolubil întrețesută cu univocitatea cuvântului cu referință precisă". Ceea ce înseamnă că un cuvânt întrețesut în textura poetică nu își pierde în totalitate sensul referențial, ci, pierzându-și precizia referențială, dobândește în schimb o echivocitate plurisemnificantă. Am spune chiar că cu cât referentul dispare într-o măsură mai mare în cuvântul poetic, cu atât semnificativitatea poetică sporește (în acest sens, P. Ricoeur vorbea de abolirea referinței de prim rang drept condiție de posibilitate pentru eliberarea unei referințe de rang



secund. Nu este o referință care înlocuiește o altă referință din fața textului printr-o relație ce s-ar stabili cu o realitate "din spatele" textului, dincolo de text. Trebuie înțeles că este o referință *a textului*, inteligibilă - și interpretabilă – doar în contextul punerii în situație a textului însuși. Or, textul pune în situație o ființare-în-lume care este propria sa posibilitate de a se constitui ca atare: ceea ce referința vizează este chiar ființarea-în-lume-a-textului; ceea ce ea arată este lumea textului sau lumea în situația de a fi text).

Reluând exemplul "luminii", putem spune că imaginea poetică nu renunță întru totul la denotația fenomenului fizic în cauză, doar că, nemaiarătând spre ceva concret și univoc, imaginea se arată pe sine, arătând ceva de ordinul sensului multiplu. Este chiar virtutea limbii de a vorbi cu materiale care la rândul lor vorbesc despre ele; spre deosebire de o piatră, de o culoare sau de un ton muzical, în care limbajul artistic semnifică dincolo de vehiculul cu ajutorul căruia transpare (culoarea este un semn care nu își află semnificația în sine, ci înspre ceea ce arată) – cuvântul poetic capătă formă în creație ca semn pur ce nu își trădează niciodată întru totul semnificația. Chiar dacă vorbim de imaginea luminii în înțelesul ei metaforic, semnificativitatea figurată dobândită nu e total străină de ceea ce luminează în mod obiectiv și real. "Aceasta înseamnă că propriul mod de a fi [al semnelor lingvistice devenite date ale configurării poetice, *n.n.*] rezidă în faptul de a avea un înțeles". Ceea ce înseamnă prin urmare că cuvântul poetic nu se poate elibera de experiența lumii interpretată obiectual, fără să rămână lipsit de obiect. Gadamer spune clar acest lucru: "Cuvântul prin care se exprimă [poetul, *n.n.*] și cu care dă formă nu se lasă niciodată separat cu totul de semnificația lui. O creație poetică lipsită de obiect ar fi o bolboroseală". A fi lipsit de obiect înseamnă aici a rupe total cu acel înțeles propriu cuvântului, fără de care, de fapt, cuvântul nu numai că ar dobândi o așa-zisă autonomie de neînțeles pentru că incomprehensibilă din perspectivă interpretativă (cuvântul nu poate avea *doar* sens figurat), ci pur și simplu s-ar dezagrega ca și cuvânt.

Ceea ce nu înseamnă, firește, că opera poetică s-ar limita la o simplă referință semnificantă. "Ea include, spune Gadamer, totdeauna un fel de identitate între semnificație și ființă". Semnificația ce se oferă interpretării ia naștere – se arată – ca semnificație doar în interpretare. Această naștere la existență sau arătare de sine este chiar ființarea textului poetic ca atare. Text – sau cuvânt – a cărui viață semnifică în și prin ceea ce are interpretabil. De ce "orice discurs care se referă la ceva te îndepărtează de el"? Pentru că el indică referențial o realitate de dincolo

de el. Dar, precizează Gadamer în *Adevăr şi metodă*, "o operă de artă este atât de intim legată de lucrul la care se referă încât îi îmbogăţeşte fiinţa ca printr-o nouă promovare ontologică" (p.75). Mai mult decât semne semnificante, cuvintele sunt în acest caz "gesturi cu sens" care te îndepărtează "ca nişte semne făcute cu mâna" de forma sonoră (palpabilă aproape) a cuvântului. Chiar şi în situaţia extremă a unui text recitat, în care primul lucru ce apare este forma fonetică, învelişul sonor, această prezenţă fizică este repede părăsită în favoarea unui înţeles către care trimite sau, mai exact spus, pe care îl scoate la lumină. Forma fonetică înţeleasă ca apariţie a cuvântului rostit, nu este însă cu adevărat prezentă (şi inteligibilă) decât în măsura în care ea iveşte prezenţa înţelesului. Situaţie în care cuvântul nu mai e atât un gest cu sens, cât mai degrabă o gestaţie a unui sens ce *se prezintă ca prezenţă*. De aceea, spune Gadamer, "forma fonetică a creaţiei poetice capătă contur abia când semnificaţia devine inteligibilă". A căpăta contur înseamnă a configura o semnificativitate comprehensibilă (cazul invers este cel al unui text rostit într-o limbă pe care nu o cunoaştem, dar şi dificultatea traducerii textului poetic într-o vorbire pe care nu o vorbim). "Aceasta înseamnă că unitatea dintre forma sonoră şi semnificaţie, proprie oricărui cuvânt, îşi găseşte împlinirea propriu-zisă în discursul poetic". Doar aici semnul semnifică pe deplin, adică îşi împlineşte vizarea într-o viziune semnificativă. Dacă în opera poetică semnul în-seamnă ceva, este pentru că el se deschide *în prezenţa* semnificaţiei.

"Ca vorbire, opera de artă poetică prezintă faţă de toate celelalte genuri de artă o indeterminare deschisă, specifică". Indeterminare care este generată de echivocitatea semnificantă şi care, la rândul ei, se arată în actul interpretativ. Ceea ce se arată însă este în primul rând o unitate de formă specifică artei poetice şi care se dă ca prezenţă perceptibilă, dincolo de o simplă referinţă semnificantă. Prezenţă care conţine un element de vizare, de trimitere "spre o posibilitate de împlinire nedefinită". Ceea ce se prezintă ca atare actului interpretativ este o unitate creatoare de semnificaţii care se oferă înţelegerii – sau apar ca înţeles – *cu* referinţa lor semnificantă (arătând spre ceva de dincolo de discurs) şi în acelaşi timp *dincolo* de această referinţă (arătând ceva ce transcende referentul real). Altfel spus, cuvânul poetic se arată pe sine neîncetând să arate spre ceva de dincolo de sine. Ce înseamnă că cuvântul poetic se arată pe sine? Înseamnă că se prezintă ca orizont semnificant, ca deschidere nedeterminată. Mai mult decât de o forţă re-prezentativă referenţială, este vorba de o forţă prezentativă, evocatoare. Sigur că ceea ce se evocă prin mijloace lingvistice este "intuiţie, prezenţă, existenţă", care îşi află

împlinirea în fiecare act interpretativ în parte. De aceea interpretarea este totodată creaţie, căci abia în ea semnificativitatea se împlineşte ca prezenţă. Am putea spune chiar că interpretul invocă ceea ce cuvântul evocă, adică cheamă la înţelegere semnificaţiile ivite în cuvânt. În *Adevăr şi metodă*, Gadamer afirmă: "A interpreta înseamnă, într-un anumit sens, a re-crea, dar această re-creaţie nu se îndeplineşte într-un act creator anterior, ci prin figura operei create pe care interpretul va trebui să o reprezinte conform sensului pe care îl află în ea" (p.46).

Revenind la citatul de la începutul paragrafului anterior, să ne oprim o clipă la definirea operei de artă "ca vorbire". Opera de artă vorbeşte şi se vorbeşte. Limbajul însă prin care vorbeşte este creator de imagini semnificante. Dacă textul poetic este discurs al imaginării, înseamnă că el este locul unor imagini-tip, specifice doar lui. "Tema proprie a poetului este mitul comun", pentru că ceea ce el creează sunt imagini ce se spun, ce îşi configurează spunerea în semnificaţii. Este oarecum ceea ce Charles Mauron numea "mitul personal" al unui creator, mit ale cărui "personaje" sunt imaginile obsedante. În ce constă atunci caracterul comun al mitului? În faptul că el trebuie spus, împărtăşit celorlalţi. La fel, opera poetică "există numai prin faptul de a fi spusă", transmisă mai departe. Precum mitul, opera poetică este adresată; vorbind despre sine, ea vorbeşte cuiva, are deci un destinatar care este tocmai interpretul. Or, "în acest sens foarte precis, orice creaţie poetică este mitică, întrucât împărtăşeşte cu mitul faptul de a-şi avea propria autentificare numai în spunere". Această funcţie de comunicare stabileşte legătura dintre actul creator şi actul interpretativ. Dacă opera poetică comunică ceva cuiva, înseamnă că actul prin care ea se comunică este *deja* un act de interpretare inclus în actul poetic.

Gadamer dă în acest sens exemplul alegoriei, care spune ceva prin altceva. "Un astfel de artificiu, spune el, este posibil şi este poetic numai acolo unde este asigurată comunitatea orizontului de interpretare căruia îi aparţine alegoria". Doar în situaţiile în care alegoria însăşi asigură un orizont de interpretare comun, ea este cu adevărat o figură poetică. Dacă alegoria spune ceva prin altceva, acest alt-ceva este un alt nume pentru un acelaşi referent numit. Alegoria este prin definiţie univocă, deoarece ea este transparentă; prin numele pe care îl adaugă se între-vede obiectul de-numit. Dar ansamblul discursului poetic – ceea ce poartă numele de context – poate conferi alegoriei o indeterminare deschisă, astfel încât, chiar dacă în sine ea nu poartă decât o semnificaţie determinată, la nivelul contextului discursiv ea se ambiguizează, multiplicându-şi semnificaţiile. Caz în care alegoria este interpretabilă.

Exemplul romanelor lui Kafka este grăitor în acest sens. Citindu-le, avem impresia că ceea ce ne este dat înseamnă altceva decât pare să semnifice la prima vedere. Cu toate acestea, orizontul comun de interpretare este destrămat, căci nimic nu pare să conducă spre *o* semnificaţie de descifrat şi cu atât mai puţin spre un concept. "Este evocată poetic numai simpla aparenţă de alegorie, preschimbată însă într-o echivocitate deschisă". Am spune că acolo unde contextul ambiguizează alegoria, deschizând-o spre echivocitate, distrugând nu numai orizontul comun de interpretare, dar şi, mai ales, transparenţa (sau trans-aparenţa) alegorică, - nu mai avem de-a face cu o alegorie propriu-zisă, ci cu un simbol.

Întrebarea care se pune este în ce fel un act de interpretare coexistă cu un act creator care, la rândul lui, reclamă el însuşi interpretarea. Spuneam că actul creator-poetic include un act creator-interpretativ, dar "cine interpretează aici, poetul sau interpretul?" Se pare că ambii interpretează şi creează totodată, dar în momente creatoare şi interpretative diferite. Creaţia poetică semnifică *în vederea* interpretării, la fel cum interpretarea critică semnifică *în virtutea* creaţiei. "Interpretarea nu pare să fie nici o tehnică şi nici o vizare semnificantă, ci o adevărată determinare în fiinţa însăşi", şi aceasta întrucât ceea-ce-este-interpretat creează interpretarea însăşi, adică determină creator fiinţa care interpretează şi *se* interpretează. "Fiinţei umane îi este dat să se încurce astfel în interpretarea a ceea ce cuprinde mai multe înţelesuri".

Cuvântul poetic participă la echivocitate pentru că el propune interpretării mai multe înţelesuri. De ce această echivocitate spune ceva înţelegerii? Pentru că ea "corespunde integral echivocităţii fiinţei umane". Echivocitatea creată este totodată una creatoare iar echivocitatea fiinţei ce creează şi interpretează este chiar ceea ce se arată ca echivoc în opera poetică. De aceea, "orice interpretare a cuvântului poetic tălmăceşte doar ceea ce creaţia poetică însăşi arată deja", adică ceea ce se arată în ea însăşi ca echivocitate. "Lucrul pe care-l arată creaţia şi la care trimite ea nu este, fireşte, ceea ce gândeşte poetul", căci "poezia nu constă în a gândi ceva, ci în faptul că ceea ce este gândit şi ceea ce e spus se află în ea însăşi". A gândi poetic nu înseamnă a crea poezie, la fel cum poezia nu reflectă gândul poetului. Ceea ce nu înseamnă că actul creaţiei poetice nu implică, după cum spuneam, un act interpretativ, adică un act de gândire. Doar că nu acest act de gândire este creator de poeticitate, ci actul prin care el se spune ca fiind altceva decât felul în care este gândit. Precum cuvântul care îşi suprimă referenţialitatea directă şi univocă, gândirea se suprimă pe sine în naşterea imaginii. Imaginea poetică nu e gândire încapsulată într-o formă, ci trans-figurare a acelui *ceva* gândit ca *alt-ceva* ce dă de gândit.

"Aşa cum poezia indică, arătând deci într-o direcţie, tot astfel şi cel ce interpretează o poezie arată, la rândul lui, într-o direcţie. Cine dă urmare cuvântului interpretativ priveşte într-o asemenea direcţie, însă nu are în vedere interpretarea determinată ca atare. Evident, cuvântul interpretativ nu are voie să se instaleze în locul către care arată". Direcţia către care arată atât opera poetică, cât şi interpretarea este unul şi acelaşi lucru: cuvântul care se arată pe sine rostindu-şi semnificaţiile. Cuvântul interpretării nu poate arăta altceva decât ceea ce arată cuvântul creaţiei poetice. În acest sens, interpretarea este o privire spre..., dar niciodată o privire cu privire la....

Să ne explicăm. Interpretând o poezie, limbajul nostru priveşte spre locul în care se ivesc în cuvânt semnificaţiile (privire care este un act de înţelegere), dar nu se desfăşoară cu privire la actul interpretativ în sine. Altfel spus, pentru a fi creator şi înţelegător, cuvântul interpretativ interpretează fără să aibă conştiinţa că o face. Privind spre cuvântul poetic, nu se priveşte pe sine, ci doar arată înspre un orizont comprehensibil nedeterminat de actul interpretării ca atare. O face însă fără să se instaleze în locul către care arată, căci acest loc poate fi doar arătat şi indicat (deci înţeles) şi nu ocupat. Locul ivirii semnificaţiilor poetice este un loc interpretat dar nelocuit de interpretare. "Interpretarea care ar pretinde pentru sine aşa ceva ar semăna câinelui căruia încercăm să-i arătăm ceva şi care caută să înhaţe mâna care arată, în loc să privească în direcţia indicată".

Neputând fi însă locuită de interpretare, creaţia poetică se detaşează oarecum de actul interpretativ ce se produce în actul creator însuşi. Interpretarea "internă" a creatorului trimite parcă în afara sa, ca şi cum s-ar interpreta din exterior. În realitate, nu se interpretează dintr-o exterioritate obiectivantă, ci trimite spre exterior, "trimite în afara ei şi lasă să se vadă despre ce vorbeşte poetul". Interpretarea vine în sprijinul creaţiei, în sensul că actualizează semnificaţiile, scoţând la lumină limbajul celui ce vorbeşte. Dar atât cel ce vorbeşte şi creează vorbirea (poetul), cât şi cel ce vede despre ce vorbeşte poetul (interpretul) "sunt depăşiţi întotdeauna de ceea ce există, de fapt, acolo unde există o poezie". Nici unul nu are o legitimitate deplină, căci acţiunea lor se împlineşte doar în direcţia deschisă a operei poetice, în acel loc privilegiat care îi face să fie ceea ce sunt. Cuvântul poetic, la rândul lui, indică o direcţie deschisă, o cale a semnificării de dincolo de adevărat şi de fals. El nu spune nici adevărul, nici nu minte, sau mai degrabă spune totodată adevărul şi neadevărul. Am putea afirma că acest cuvânt vizează tocmai interpretarea, propria interpretare creatoare; ceea ce asigură echivocitatea creaţiei poetice.

Faptul că o poezie aparţine unui singur creator dar ea se oferă unui orizont deschis al interpretărilor antrenează două concluzii. În primul rând, dacă există un orizont comun de interpretare, putem vorbi şi de un mit comun, cel al unităţii tradiţiei. În al doilea rând, dacă acest orizont de interpretare comun s-a dezagregat, creaţia poetică reflectă "starea fracturată a comunităţii mitice" (este situaţia literaturii moderne în care rolul reflecţiei critice ocupă un loc din ce în ce mai important). Acest al doilea aspect, cu toate că reprezintă o fisurare a conştiinţei mitice, dezvăluie "comunitatea dintre poet şi interpret", dar nu o comunitate clădită mitic pe o certitudine ce ne hrăneşte pe toţi, ci una ivită tocmai pe refuzul certitudinii. Ceea ce se pare că s-a pierdut, adică un înţeles întemeietor ce identifica până la urmă creaţia poetică şi interpretarea, se dovedeşte a fi un câştig, o renaştere a spiritului creator, ca loc de întâlnire incert, dar cu atât mai semnificativ, între două rostiri ale aceluiaşi cuvânt.

II. ARTĂ ŞI IMITAŢIE

1. Transmutaţia în figură

Am văzut că mai importantă decât legitimitatea creatorului ori cea a interpretului este legitimitatea operei poetice. Doar ea există, în sensul că apariţia ei ca prezenţă cu valoare estetică pune în paranteze lumea creatorului şi pe cea a interpretului. Dar ceea ce a dispărut, adaugă Gadamer, "este înainte de toate lumea în care trăim, ca fiind propria noastră lume" (*Adevăr şi metodă*, p.38). Ceea ce permite transformarea şi împlinirea creativităţii, care este chiar devenirea artei, proces pe care Gadamer îl numeşte *transmutaţie în figură* (*"ins Gebilde"*). Transmutaţie, spune el, "înseamnă că ceva este, dintr-odată şi în totalitate, altceva şi că acest altul este, ca transmutat, adevărata sa fiinţă în raport cu care fiinţa sa anterioară nu mai înseamnă nimic" (p.37). Astfel că "transmutaţia în figură" semnifică faptul că ceea ce exista înainte nu mai există, "dar, în acelaşi timp, că ceea ce există acum, ceea ce se reprezintă în jocul artei, este veşnicul adevăr" (p.38). Ceea ce exista înainte este o realitate văzută ca un mod de a fi ne-metamorfozat, rămas în urma experienţei estetice. Dimpotrivă, ceea ce există acum nu este propriu-zis o *altă* realitate, ci pura realizare a realităţii în opera de artă. Este chiar acea energie autonomă şi superioară care transformă lumea şi o ridică la adevărul ei, pe

care Gadamer o numește *figură* ("Ceea ce numim *figură* este în măsura în care ea se prezintă ca o totalitate dotată cu sens", p.44). Lumea figurată este astfel lumea transmutată și pe deplin adevărată. Este în același timp însă o lume a imitației a ceea ce există, o lume a cărei transformare are la bază conceptul de *mimesis*.

Totuși, acest concept nu poate descrie jocul artei decât dacă nu pierdem din vedere "sensul cognitiv" inerent imitației. Relația mimetică originară presupune prezența reprezentatului. Arta este un joc reprezentativ, în sensul că ceea ce ea reprezintă – prin însăși transmutația în figură – este prezent. "Cine imită ceva îl face să existe așa cum îl cunoaște" (p. 40). Este aici și o încercare a descoperirii, iar în acest sens imitația este o cunoaștere. Imitația are deci, ca reprezentare, o funcție de cunoaștere eminentă. Este și motivul pentru care conceptul de *mimesis* a fost o garanție suficientă a teoriei artei atât de mult timp (abia în secolul al XVIII-lea, s-a înregistrat în estetică trecerea de la imitație la expresie). Trebuie să recunoaștem în "reprezentare", conchide Gadamer, modalitatea de a fi a operei de artă (vom reveni însă la această problemă).

În *Artă și imitație*, Gadamer se întreabă dacă "mai au, în general, valabilitate vechile noțiuni estetice cu care eram obișnuiți să definim esența artei". Și aceasta, mai ales din punctul de vedere al artei moderne (să ne gândim la descompunerea eului narator naiv la Proust sau la Joyce, ori la noua tonalitate a poeziei lirice ca rezultat al unor principii formale cu totul noi). Întrebarea la care încercăm să dăm un răspuns este următoarea: "Cum să ne orientăm, gândind, în fața acestei arte ce respinge toate posibilitățile de înțelegere de tip tradițional?"

Să ne întoarcem la rădăcina conceptului de *mimesis*, așa cum apare el expus în *Poetica* lui Aristotel. Dar și Aristotel a preluat termenul de la Platon, care specifică (în *Sofistul*) că pe lângă meșteșugul divin și cel uman (care formează împreună artele productive – *poetikai technai*), există un alt tip de productivitate, comună zeului și omului, care nu produce "originale" ci doar copii (*eikones*). Aceasta este *mimesis*, arta poetului, a pictorului, a sculptorului sau a actorului. Ca atare, activitatea cunoscută ca *mimesis* are ca produs o entitate al cărei statut ontologic este inferior celui al modelului său. Ceea ce și constituie de altfel punctul de plecare al atacului pe care Platon îl îndreaptă împotriva "artei".

Ce înseamnă, la Aristotel, afirmația conform căreia arta este *mimesis*? Stagiritul își sprijină teza pe faptul că tendința de a imita îi este inerentă omului, fiind un act ce generează o anumită satisfacție naturală. De unde provine această satisfacție? Din bucuria recunoașterii modelului imitat. Să ne oprim, în cele ce urmează, la conceptul de *recunoaștere*.

Scopul oricărei reprezentări mimetice este recunoaşterea, prin şi dincolo de învăluire, a ceea ce poate fi dezvăluit. "Recunoaşterea, spune Gadamer, atestă că ceva este făcut prezent, că există aşadar prin comportamentul mimetic. Sensul reprezentării mimetice nu constă nicidecum în aceea că trebuie să luăm în considerare, în recunoaşterea reprezentatului, gradul de potrivire şi de asemănare cu originalul". Vorbeam înainte de sensul cognitiv inerent imitaţiei, în sensul că relaţia mimetică originară prezentifică ceea ce este reprezentat ("reprezentatul este prezent"). Prezenţă care ne aduce la cunoştinţă lucrul pe care îl re-prezintă şi prin care re-cunoaştem ceea ce este. În *Poetica* (4, 1448 b 16), Aristotel afirmă: "Ne bucurăm la vederea imaginilor deoarece aflăm privindu-le şi deducem ceea ce reprezintă fiecare lucru, spre exemplu că această figură este un cutare". De aceea, sensul cognitiv al *mimesis*-ului este re-cunoaşterea. Să vedem însă în continuare ce este în fond recunoaşterea şi care este legătura ei cu reprezentarea.

2. Recunoaştere şi reprezentare

Ce este deci *recunoaşterea*? Aristotel subliniază deja faptul că reprezentarea artistică face să apară neplăcutul însuşi ca plăcut, urâtul drept frumos. Recunoaşterea însă, aşa cum afirmă Gadamer în *Adevăr şi metodă*, nu se mărgineşte la faptul că ceea ce este cunoscut se înfăţişează din nou cunoaşterii şi este, astfel, re-cunoscut. "Bucuria re-cunoaşterii constă mai degrabă în faptul că recunoscutul *depăşeşte* cunoscutul. În recunoaştere, ceea ce cunoaştem se sustrage oarecum, ca prin iluminare, oricărei întâmplări ori variaţii a circumstanţelor care îl condiţionează, lăsându-se surprins în esenţa sa. El se face cunoscut drept cutare lucru" (p. 40). Fenomenul recunoaşterii arată că "cunoscutul nu îşi atinge fiinţa adevărată şi nu se arată drept ceea ce este decât prin intermediul recunoaşterii. Ca recunoscut, el se revelează a fi imuabil în esenţa sa, sustras ipostazelor întâmplătoare ale modalităţilor sale de apariţie" (p. 41). Ce se recunoaşte în reprezentarea artistică? Ceea ce nu se prezintă ca esenţă decât în această transmutaţie în figură. Iar ceea ce se prezintă în recunoaştere este adevărul însuşi ieşit la lumină. De aceea, spune Gadamer, "din punctul de vedere al cunoaşterii adevărului, fiinţa reprezentării este mai mult decât fiinţa modalităţii de reprezentare" (*ibid.*) (spre exemplu, Ahile al lui Homer este mai mult decât modelul său). Ne îndepărtăm astfel de teoria platoniciană a imitaţiei ce postula inferioritatea copiei faţă de model. Trebuie însă specificat că ceea ce este reprezentat şi recunoscut nu se prezintă drept copie imperfectă a modelului perfect, ci drept modalitate prin care modelul îşi înfăţişează esenţa.

Relația mimetică presupune, ca atare, nu doar prezența reprezentatului, ci o prezență mai autentică a lui. "Imitația și reprezentarea nu sunt doar repetiții și copii; ele fac cunoscută esența deoarece nu sunt o simplă repetiție (*Wiederholung*), ci petiție (*Hervorholung*), ele extrăgând din operă ceea ce ea este în mod real" (*ibid.*). Trebuie distins cu hotărâre între repetiție și reprezentare, căci cea dintâi este o simplă reluare a unei realități date, neimplicând deci nici o modificare, pe când cea de a doua – așa cum sugerează și termenul de *Hervorholung* – presupune o transmutație prin scoaterea la vedere a esenței. Am putea poate traduce aceiași termeni prin *repunere* și *impunere*, căci ceea ce este repus în scenă este o reluare în serie, pe când ceea ce se impune este reprezentarea unei "puneri" pe care o imită creator. Credem că conceptul de *creativitate* este cel mai în măsură să distingă între repetiția cu indice de creativitate zero și reprezentare, care nu poate fi concepută în absența acestui indice. De aceea există o distanță ontologică ireductibilă între lucrul ca atare și întruchiparea sa artistică. Platon însuși a insistat asupra acestei inadecvări mai mari sau mai mici între model și copie (reprezentarea specifică artei fiind pentru el o imitație a imitației). Oricum, conchide Gadamer, "în reprezentarea artistică lucrează o recunoaștere; ea are caracterul unei veritabile cunoașteri a esenței" (*ibid.*). (*Cf.* cele trei tipuri de recunoaștere – împlinire, umplere și completare – pe care Gadamer le distinge în *Elogiul teoriei. Moștenirea Europei*, Ed. Polirom, 1999, pp. 164-166).

În ceea ce privește procesul ontologic al *reprezentării*, acesta e legat de scoaterea la vedere sau impunerea esenței, ceea ce Gadamer numește "venirea la existență" a operei literare înseși. De unde întrebarea: "ce este în fond o astfel de operă literară în ceea ce privește ființa sa, din moment ce ea nu există decât în măsura în care este jucată, în reprezentare, ca spectacol, și dacă în reprezentare se dă propria sa ființă, propriul său mod de a fi?" Să ne amintim de metamorfoza sau transmutația în figură, proces prin care figura – și actul figurării în sine – nu își atinge plenitudinea semnificantă decât de fiecare dată când este reprezentată; am spune chiar: în fiecare clipă a reprezentării. Ceea ce este imitat în imitație, creat de scriitor, este într-un asemenea chip lucrul vizat (și care întemeiază întreaga semnificație a reprezentării), încât forma dată poemului, de exemplu, nu cere în nici un fel să fie scoasă în evidență. Nu există, ca atare, nici o diferență estetică între opera literară și modul în care ea este "concepută". Idee întărită de unitatea adevărului care transpare în opera de artă și îi conferă unitate estetică. Unitate vizibilă în ceea ce am numit figură, în măsura în care aceasta se prezintă ca totalitate dotată cu sens. Și nu se poate prezenta ca totalitate semnificantă decât în actul unei reprezentări creatoare, care este un act de producere și nu

unul de reproducere (este şi unul dintre motivele datorită căruia putem distinge între o operă literară autentică – cea în care creativitatea înseamnă o reprezentare reală a adevărului ce se impune – şi o operă literară neautentică – cea care doar reproduce prin repetiţie, în care se repune în scenă un adevăr străin şi care, din punctul de vedere al subiectului creator, este de fapt un neadevăr - este cazul epigonismului, al kitschului, al plagiatului).

Dar ce înseamnă re-prezentare: o nouă şi *aceeaşi* prezentare sau o *altă* prezentare? Şi apoi, ce înseamnă opera poetică dacă ea nu există decât în şi ca reprezentare?

Să ne aducem aminte de afirmaţia aristoteliciană conform căreia ne bucurăm la vederea imaginilor. Ceea ce vrea să spună că imitaţia nu semnifică atât o copie cât este mai degrabă o manifestare a ceea ce este reprezentat. Astfel că "prezenţa reprezentatului se desăvârşeşte în reprezentare", imaginea-model în manifestarea sa ca imagine-copie. Să plecăm de la faptul că "modul de a fi al operei de artă este *reprezentarea* (*Darstellung*) şi să ne întrebăm cum putem verifica sensul reprezentării cu ajutorul a ceea ce numim *imagine* (*Bild*)" (p.65). E evident că în această accepţie reprezentarea prin imitaţie nu este o copiere, ci un proces de *imaginare*, de transmutaţie în figură. Trebuie prin urmare să definim "modul de a fi al imaginii, distingând modalitatea în care în ea reprezentarea se raportează la modelul originar al raportului constitutiv al copiei, altfel spus al relaţiei dintre copie şi model" (*ibid.*). Conceptul care ne ajută în operarea acestei distincţii este cel de *asemănare*. Copia, în esenţa sa, nu are alt rol decât cel de a se asemăna modelului, cu alte cuvinte destinaţia sa este de a se suprima pe sine ca figură legitimă şi de a servi drept mijlocitor al lucrului pe care îl copiază. În acest sens, copia ideală ar fi imaginea în oglindă, reflectare în care nu putem vorbi de o identificare absolută, ci de o asemănare izbitoare, până la cel mai mărunt detaliu. Totuşi, acest exemplu extrem nu este cel mai bun, deoarece imaginea reflectată în oglindă nu fiinţează prin sine, ci este însufleţită de fiinţa ce se oglindeşte. Dimpotrivă, am văzut că în cazul copiei re-prezentative, ea nu cere să fie văzută, nu cere adică drept de existenţă decât în vederea a ceea ce imită (de exemplu, o fotografie sau o ilustraţie într-un catalog de mărfuri). Cu toate că imaginea reprezentată nu e identică cu modelul real, căutăm totuşi o "identificare" între această imagine şi model (referitor la o persoană reprezentată într-o fotografie: - *Eşti* tu acesta? – Da, *sunt* eu).

În schimb, o imagine artistică ("imagine-tablou") nu este un mijloc care duce spre..."Aici, spune Gadamer, ceea ce este vizat este imaginea însăşi" (p. 66), ceea ce ne reaminteşte de ce spuneam în privinţa

cuvântului poetic care nu are o referință exterioară lui însuși. În imaginea poetică nu mai putem distinge între reprezentare și reprezentat, iar această indistincție este o trăsătură esențială a oricărei experiențe a imaginii. "Reprezentarea rămâne deci, în sensul ei esențial, legată de modelul care este reprezentat" (p. 67). Ceea ce face ca ea să fie mai mult decât o copie. *Reprezentarea este o imagine, și nu modelul însuși.* Și atunci putem răspunde și la întrebarea pusă mai sus: în reprezentare avem de-a face cu o *aceeași* prezentare în cazul copiei, dar cu o *altă* prezentare în cazul imaginii poetice. Imaginea nu este o deformare a ceea ce reprezintă, ci o realitate autonomă, pentru că în cel mai înalt grad semnificativă. Faptul că în imagine modelul accede la reprezentare, reprezentându-se el însuși transmutat în figură, face ca el să dobândească un spor de ființă, o nouă semnificativitate. Invers, imaginea are o influență asupra modelului, căci doar datorită ei imaginea-model (*Urbild*) devine cu adevărat imagine-originar (*Ur-bild*). Altfel spus, "doar în virtutea imaginii reprezentatul dobândește cu adevărat caracter figurabil" (p. 69), este ca atare apt să se resemnifice creator.

A reprezenta înseamnă deci a face să fie prezent un sens originar, care se re-prezintă astfel ca prezență în noutatea imaginii. "Imaginea, spune Gadamer, este un proces ontologic; în ea ființa se dă într-o *manifestare vizibilă* (*s.n.*) dotată cu sens" (p. 71). Orice imagine este un eveniment semnificativ, pentru că, fiind o manifestare a unui sens, propune la rândul său semnificații. Ceea ce înțelegem prin reprezentare este un factor structural ontologic, un proces și nu o "trăire" ce se ivește în clipa creației, trăire pe care emoția estetică ar relua-o de fiecare dată. Sensul ontologic al reprezentării constă în faptul că permanenta reînnoire creatoare – absoluta noutate de fiecare clipă a creației – este modul originar de a fi al artei. "Ceea ce conferă operei de artă o prezență specifică este că în ea ființa accede la reprezentare" (p. 89).

Revenind acum la capitolul *Artă și imitație* din *Actualitatea frumosului*, putem spune, împreună cu Gadamer, că "esența imitației constă în faptul că în reprezentant vedem tocmai ceea ce este reprezentat [ceea ce s-a numit "manifestare vizibilă" sau "aducere la vedere", *n.n.*]. Reprezentarea vrea să fie atât de adevărată și de convingătoare, încât să nu mai gândim absolut defel că ceea ce este reprezentat nu este « real » [ceea ce se numește non-distincție estetică și autonomie a imaginii, *n.n.*]. Nu distingerea reprezentării de ceea ce e reprezentat, ci nondistincția, identificarea constituie modalitatea în care recunoașterea are loc ca un act de cunoaștere a ceea ce e adevărat [trebuie precizat că ceea ce Gadamer numește "identificare" este de fapt resortul lăuntric al transmutației în

figură, *n.n.*]. Dar ce este propriu-zis recunoaştere? Ea nu înseamnă să vedem încă o dată un lucru pe care l-am mai văzut (...). A recunoaşte înseamnă a cunoaşte ceva *drept* ceva văzut o dată. În acest cuvânt « *drept* », stă însă tot misterul" (şi, am adăuga, tot adevărul cunoaşterii poetice, căci nu e vorba de a cunoaşte încă o dată, în acelaşi fel, un lucru cunoscut pe care acum îl re-vedem, ci a cunoaşte ceva *ca şi cum* l-am cunoscut, a vedea în el nu pe acelaşi, ci pe un fel de alt chip al aceluiaşi). În ceea ce revedem vedem nemaivăzutul, adică esenţa ce se manifestă în bucuria imitaţiei. "Ceea ce devine vizibil în imitaţie este, prin urmare, tocmai esenţa propriu-zisă a lucrului". În recunoaştere însă te recunoşti, într-un anumit sens, pe tine însuţi. Orice recunoaştere este *şi* o cunoaştere de sine. "Arta este un gen de recunoaştere, o dată cu care devine mai profundă cunoaşterea de sine şi, prin aceasta, familiaritatea cu lumea". Căci în experienţa poetică, cel care creează nu numai că reprezintă şi recunoaşte esenţa lumii reprezentate şi recunoscute, ci se recreează pe sine, reprezentându-se şi recunoscându-se în creaţia ce resemnifică şi reîntemeiază lumea.

III. POEZIE ŞI MIMESIS

Poetica este dominată de teoria antică a imitaţiei. Dacă Platon a folosit conceptul de *mimesis* pentru a accentua distanţa ontologică dintre imaginea originară şi imaginea-tablou, conferind copiei un statut inferior, Aristotel a valorificat în *Poetica* acest concept într-un sens pozitiv, viziune care a dominat estetica ulterioară. Abia în secolul al XVIII-lea conceptul de imitaţie a început să fie concurat de cel de expresie (în sensul în care raţionalismul conceptual – predominant în poeticile secolului anterior – începe să fie rivalizat de limbajul inimii, al sensibilităţii). Moment care marchează şi o ruptură între poetică şi retorică, regulile vorbirii frumoase, ba chiar orice reguli fiind discreditate. Dacă poetica s-a eliberat de constrângerile retorice, în schimb ea s-a apropiat de muzică. Ceea ce a atras şi slăbirea conceptului de imitaţie, înlocuit de valoarea expresivă a cuvântului poetic. "Conceptul de mimesis pare să fi devenit inexplicabil". Întorcându-ne însă, dincolo de poeticile clasiciste, la înţelesul originar al conceptului în discuţie, putem arăta, împreună cu Gadamer, că el "poate legitima realmente superioritatea esenţială a poeziei faţă de celelalte arte".

Conceptul antic de "poezie" implica acţiunea sau producerea (*poiein*) şi poetica prin excelenţă (*poietike techne*), văzută ca *techne poietike mimetike*, creaţie poetică sau artă productivă care, imitând ceea ce

reprezintă, există astfel în și pentru sine, dobândind un statut ontologic propriu. Ceea ce înseamnă că opera de artă nu există propriu-zis pentru o folosință (sau pentru "consum"), ci faptul că ea este posibilă arată că "ceea ce este produs astfel există". Chiar dacă pare uneori să servească altor scopuri (religioase, politice etc.), ea nu se subordonează acestora, ci "apare în propria sa esență", căci, spune Gadamer, "o astfel de utilitate servește existenței sale ca operă și nu invers". Cuvântul nu este materie, ci energie spirituală nelimitată și de o perfecțiune ideală. Idealitatea sa constă tocmai în creativitatea existenței sale: "Asta e poezia: ea e « făcută » în așa fel încât nu are nici un alt sens decât acela de a fi făcută să existe". Limbajul poetic care *face să fie* o operă de artă nu există decât pentru aceasta și abia în ea el dobândește un sens adevărat.

De aici și legătura cu *mimesis*-ul care constă doar în a face să existe ceva, ca pură bucurie a creației. A recunoaște în reprezentarea artistică pe cel reprezentat arată "adevăratul sens al reprezentării imitative". Reprezentarea își află propria perfecțiune – propria idealitate – în faptul că "reprezentatul este prezent în ea cu adevărat", cu alte cuvinte ceea ce este reprezentat participă ca prezență reală la adevărul reprezentării. Este aproape inutil să adăugăm că "a cunoaște înseamnă aici a recunoaște", căci nu putem recunoaște decât ceea ce cunoaștem, după cum nu putem revedea decât un lucru deja văzut. A imita înseamnă deci a recunoaște – în actul însuși al reprezentării – ființa care se re-dă într-o nouă întruchipare, acel *ceva* care se manifestă ca *altceva*. De aceea, spune Gadamer, "mimesis înseamnă o reprezentare în care se ia în considerare numai *ce*-ul din conținutul a ceea ce este reprezentat, datul pe care îl avem în față și pe care îl « recunoaștem »". Ceea ce este imitat și re-cunoscut în reprezentare este ceea ce avem în față, ceea ce se dă pe față, în-fățișându-se însă ca nouă manifestare a ceea ce îl reprezintă. Recunoaștem astfel, în creația poetică, ființa de limbaj a celui ce se comunică, manifestându-se nu atât ca cel ce creează, ci ca energie ce se recreează continuu. E evident că recunoașterea este chiar înțelegerea prin care cunoaștem ceva drept ceva. A înțelege însă acest ceva ce se dă *drept* ceva nu înseamnă o a doua cunoaștere, ci o nouă cunoaștere a ceva ce se înfățișează drept *altceva*. Este ceva calitativ deosebit, căci un peisaj descris într-o operă poetică, spre exemplu, este și nu este peisajul întâlnit în mediul natural. *Este* ceva din acest peisaj real (căci nu poate face abstracție de datele concrete ce-i conferă specificitate), dar în același timp *nu este* doar atât, ci și altceva. În acest *altceva* însă, care este tocmai reprezentarea poetică, recunoaștem un *ceva* asemănător și care ne face să spunem în fața unei descrieri poetice: "da, este un peisaj". Înțelegem acum poate mai bine că acest ceva

recunoscut se dă drept altceva al reprezentării. Ceea ce recunoaştem este de fapt un reprezentat care nu se ascunde, ci se dezvăluie în reprezentare.

Cum se poate dezvălui ceva în actul reprezentării poetice? "Acolo unde este recunoscut ceva, spune Gadamer, acel ceva s-a eliberat deja de unicitatea şi caracterul accidental al circumstanţelor în care a avut loc. Nu este ceva de atunci şi nici de acum, ci unul şi acelaşi lucru. Începe prin a se ridica la esenţa sa durabilă şi a fi desprins de caracterul accidental al producerii sale". Acel ceva ce participă la propria sa creaţie nu mai există ca dat determinat de timp şi de spaţiu. Nu este ceva databil şi nici localizabil. Nu are timp şi nu are loc. Peisajul descris nu este peisajul *acesta* sau *acela*, văzut *aici* şi *acum*; el este un peisaj creat care se desprinde de modelul său real. Este o primă desprindere. Odată creat însă, el nu mai este nici ceea ce a fost în momentul creării sale. El există autonom în lumea artei ca un ceva de sine stătător, unul şi acelaşi lucru cu sine. Este o a doua desprindere. Înregistrăm astfel o dublă ridicare la esenţă: prin desprinderea de model şi prin desprinderea de actul creaţiei. Lucrul creat – reprezentat poetic – se ridică la esenţa sa durabilă, care este chiar esenţa artei eterne. De aceea, spune Gadamer, "poezia participă la adevărul generalului".

Ceea ce înseamnă că "orice imitaţie adevărată este o transformare". Ceva se transformă în altceva; peisajul imitat devine peisaj creat. Transformare (sau transmutaţie în figură) care nu este un act prin care ceva prezent deja într-o formă este făcut să existe încă o dată. Nu avem de-a face cu o reformare, ci cu o trans-formare, adică cu o existenţă a cărei formă de manifestare se află dincolo de obiectul reprezentat, sau mai exact: a cărei formă se manifestă doar prin depăşirea a ceea ce reprezintă. Imitaţia "este o existenţă schimbată în aşa fel încât ceea ce este transformat tot ne mai trimite, desigur, la realitatea din care provine. Este însă ceva modificat, întrucât aduce la vedere unele posibilităţi intensificate, pe care nu le-am văzut niciodată. Orice imitaţie este o potenţare, o punere la încercare a unor extreme". A transforma înseamnă a schimba forma unui ceva care rămâne recognoscibil. Imitaţia nu imită forma actuală, circumstanţială, a lucrului, ci realitatea lui esenţială căreia îi creează o nouă formă de manifestare. Peisajul creat este un peisaj transformat, dar el rămâne în esenţa sa un peisaj care poate fi recunoscut ca atare. Doar că el dobândeşte un alt fel de a fi, o existenţă transmutată, figurată (sau trans-figurată), ale cărei accente specifice scot în evidenţă ceea ce părea să nu existe. A aduce la vedere, a face vizibil ceea ce nu a fost văzut este chiar dezvăluirea proprie reprezentării poetice. Peisajul poetic este un peisaj, dar în el vedem mai mult şi mai bine, căci el aduce la

lumină o nouă înfățișare a sa, o figură în cel mai înalt grad reprezentativă. Orice transformare este, în acest sens, o trans-figurare.

Sigur că această transformare nu presupune o distanțare sau o deosebire de ființă (de esență) între reprezentare și reprezentat, ci "deplina identificare cu reprezentatul constituie esența reprezentării". Are loc deci o comuniune profundă ce anulează orice distanță. "Citirea" unui peisaj (ca descriere poetică) înseamnă în același timp "vederea" lui ca atare, și aceasta pentru că reprezentarea este trans-aparentă, prin ea se stră-vede reprezentatul ce transpare. Gadamer înțelege prin această identificare "întâlnirea profundă și înspăimântătoare cu noi înșine", care anulează orice distanță, dar și orice distincție dintre aparență și apariție.

Ceea ce constituie experiența artei este *non-distincția* estetică ori hermeneutică, ce nu trebuie înțeleasă drept o confuzie de planuri, ci drept sens originar al mimesis-ului. "Mimesis-ul nu mai constă atunci într-atât de mult în faptul că ceva există ca având înțeles în sine", ci în faptul că "orice reprezentare grăitoare prezintă deja un răspuns la întrebarea pentru ce există". Mimesis-ul instituie ca atare un *ceva* existent, o venire la existență a operei poetice înseși. De aceea "experiența mimică originară rămâne, în acest sens, esența oricărui act formativ în artă și poezie". Și aceasta pentru că ea permite esenței să se manifeste ca înțeles înnoit, ca adevăr ce rodește în libertatea creației.

IV. CONTRIBUȚIA POEZIEI LA CĂUTAREA ADEVĂRULUI

"Pretenția de adevăr a creației poetice este absolut indiscutabilă", mai ales dacă ne referim la epocile timpurii ale culturii. Ceea ce este indiscutabil este faptul că "limbajul poetic are o relație aparte, una cu totul particulară, cu adevărul". Relația aceasta privilegiată constă, pe de-o parte, în faptul că limbajul poetic nu se potrivește oricând cu orice conținut de sens purtător de adevăr (și ne putem întreba : orice adevăr poate fi rostit în limbaj poetic? Și invers: limbajul poetic este în măsură să exprime orice adevăr?). Pe de altă parte, "acolo unde un asemenea conținut capătă forma cuvântului poetic, el cunoaște prin aceasta un fel de legitimare", află adică un mijloc prin care se exprimă pe sine ca adevăr. Trebuie precizat că această relație nu se stabilește între limbă și adevăr (în sine, limba nu este nici adevărată, nici neadevărată; o limbă există și nimic mai mult), ci între adevăr și limbajul artistic, între arta cuvântării și adevărul ce accede la cuvânt. Arta poetului constă în ridicarea valorii de adevăr la puterea limbajului, acolo unde, la propriu, adevărul ia cuvântul.

Nu ia însă cuvântul şi în actul propriu-zis al comunicării lingvistice, când el vorbeşte altuia şi i se arată? "Modul în care percepem posibilitatea convorbirii este acela că ne spunem unul altuia ceva". Nu e vorba de o transmitere de informaţii, ci de o participare la acelaşi spaţiu lingvistic, la aceeaşi relaţie dialogală în care, pentru a spune ceva, trebuie să fii dispus să o faci şi să ai alături pe cineva căruia să-i adresezi cuvântul. În dialog, cuvântul are adresă, căci el e rostit şi primit nu ca simplă expediere a unui set de informaţii, ci destinat să ajungă la cineva care îl aşteaptă şi îl îngăduie. Destinul cuvântului este chiar destinaţia sa, căci el leagă pe cineva de altcineva, deschizându-i unul spre altul. Zace în această legătură şi în această deschidere puterea cuvântului de a se adresa ca întrebare şi răspuns. Atât cuvântul întrebător, cât şi cuvântul răspunzător dau seama de posibilitatea dialogului. Este ceea ce Gadamer numeşte "caracterul hermeneutic al vorbirii: discutând, nu transmitem unul altuia fapte bine determinate, ci, prin convorbirea cu celălalt, ne transpunem năzuința şi cunoştinţele într-un orizont mai larg şi mai bogat". În acest context, orice vorbire este o *con*-vorbire, adică o comunicare cu vorbirea celuilalt. "A vorbi înseamnă a convorbi", a vorbi participând la vorbirea altuia, fiind cu propria-ţi vorbire în vorbirea celui care îţi vorbeşte.

În cazul experienţei poeziei, avem o cu totul altă situaţie hermeneutică. "Cine vrea să înţeleagă o poezie are în vedere numai poezia însăşi", ceea ce înseamnă că înţelegerea poeziei nu este un act de natura dialogului cu cineva care ne vorbeşte şi pe care putem să-l întrebăm sau căruia putem să-i răspundem. "Aici atenţia nu este îndreptată în întregime asupra cuvântului, aşa cum se prezintă el". Prin limbajul poetic nu comunicăm cu cineva, la fel cum acest limbaj nu e construit pentru a ni se adresa în imediatul dialogării. Poezia stă în faţa noastră prin ea însăşi, desprinsă de orice referinţă primară. Cuvântul ei nu se spune decât pe sine, unic şi de neînlocuit în textura unui text poetic. Dacă însă cuvântul poetic este lipsit de referenţialitate, el existând doar pentru sine, "în ce sens poate exista adevăr într-un asemenea cuvânt" care nu *se referă* la un adevăr, ci este chiar adevărul? Ce "adevăr" este cuprins aici?

Adevărul are un dublu sens. În terminologia filosofică greacă, *aletheia* poate fi tradus prin "netăinuire"; adevărul apare în ceea ce se spune; spunem adevărul spunând ceea ce gândim. Al doilea sens adaugă o dimensiune importantă: un lucru "spune" ceea ce "înseamnă". "Este adevărat ceea ce se arată drept ceea ce este" (la fel cum un prieten adevărat este cel care nu a dezminţit nici o clipă această calitate, neascunzându-se în neadevăr. Într-o prietenie adevărată ceea ce iese la iveală este adevărul ce *înseamnă* prietenia). Ce iese la iveală însă în

limbajul creației poetice? "Ce este cuvântul poetic în adevărul său? Cum corespunde el noțiunii unui cuvânt?"

Cuvântul poetic are posibilitatea să fie un text, să fie scris. El stă scris, nu în sensul că ar fi fixat o dată pentru totdeauna, dar fixarea sa scripturală *stă* de una singură, este de sine *stătătoare*. Spre deosebire de însemnările pe care le am în față la un curs, care sunt subordonate unor idei, neaparținând deci literaturii, adică creației textuale, cuvintele unei poezii au o realitate proprie, desprinsă de ceea ce este sau a fost gândit prin ele. Cuvântul poetic este autonom și ni se impune ca text doar în măsura în care el nu e rezultatul unei gândiri căreia i se subordonează, ci dă de gândit. La fel se întâmplă cu textul religios și cu textul juridic. Cel dintâi "nu e doar o comunicare, ci un cuvânt care obligă", pentru că ceea ce el mărturisește este o făgăduință și o speranță. Cel de-al doilea, ca și cel dintâi de altfel, este un cuvânt vestitor, al legii divine revelate în primul caz, al legii omenești ce se anunță și se propune astfel cunoașterii, aducându-se la cunoștință, în al doilea caz. Ambele forme, atât cea a "promisiunii", cât și cea a "anunțării", ne vor servi drept cadru explicativ al textului poetic.

Textul mărturisitor și vestitor (religios și juridic) ne ajută să înțelegem textul poetic pe care Gadamer îl numește "mărturie completă" (*Aussage*). Mărturia pe care cuvântul o depune este chiar spunerea (*Sage*) poetică. Este o mărturie completă pentru că este o mărturisire deplină. Ea este autonomă, în sensul autoîmplinirii, căci spunerea poetică nu se verifică decât prin sine. Ceea ce înseamnă că ceea ce ea mărturisește stă drept mărturie a existenței sale. Nu ne putem interesa, dincolo de spunere, de o altă instanță de verificare. Nu putem investiga adevărul acestui cuvânt – adevărul mărturisit - dincolo de ceea ce îl mărturisește și se depune pe sine ca mărturie, adică dincolo de spunerea poetică însăși. Ca atare, "adevăr în creația poetică înseamnă: cum se face de cuvântul poetului își împlinește singur făgăduința și respinge orice încercare de verificare din afară?"

Ce făgăduiește cuvântul? Faptul că este în măsură să se plăsmuiască singur, să-și creeze propriile semnificații, să trăiască o viață independentă. Este tocmai ceea ce el împlinește prin sine însuși; nu numai că se autoîmplinește în fiecare act al lecturii (interpretării), dar și trezește la autoîmplinire pe cel care ia contact cu el. "Dar cum o face, cu ce mijloace?" Pentru a răspunde la această întrebare, Gadamer subliniază dublul aspect al cuvântului poeziei: unitatea sa cuprinde o latură a sunetului și una a semnificației (chiar dacă în poezia lirică, de exemplu, s-ar părea că primează sunetul, iar în roman este îngroșată latura

semnificației; de aici derivă de altfel și problemele pe care le ridică traducerea unor astfel de texte).

"Dar atunci, ceea ce caracterizează limba poetică este suprema împlinire a actului revelării, care este performanța generală a vorbirii". Un cuvânt devine poetic prin forța realizării de sine. Trebuie văzută aici unitatea dintre ceea ce se spune și ceea ce se revelează ca spunere. Descrierea poetică a unui peisaj nu indică spre un peisaj pe care l-am vedea în față, ci *se spune ca peisaj* și *se revelează ca spunere a peisajului.* Cuvântul creează peisajul prin faptul că îl spune și îl revelează ca adevăr a ceea ce e spus. În acest sens, cuvântul este aici "adevărat", adică "revelator". Ceea ce este spus coincide astfel cu revelarea spunerii adevărului. Gadamer afirmă: "Realizarea ce are loc prin cuvânt respinge orice comparație cu altceva ce ar fi co-prezent acolo și înalță ceea ce este spus deasupra particularității pe care o numim de obicei realitate". Nimic nu e co-prezent peisajului ce transpare în descrierea poetică; doar el e prezent și se impune ca prezență grăitoare a lumii artei. "Cuvântul este cel care ne determină să nu privim în exterior către o lume care să confirme, ci, dimpotrivă, să construim în poezie lumea poeziei". Cuvântul ce își impune astfel propria realitate nu e confirmat de nimic exterior lui, ci se afirmă pe sine ca prezență a adevărului.

Decurge din cele spuse o întrebare firească: "cum ajunge cuvântul la această izbândă?" Ce se întâmplă cu acest cuvânt, încât el ajunge să nu mai însemne ceva, ci "este existența a ceea ce înseamnă?"

Spuneam că orice vorbire exprimă ceva cuiva. În poezie însă nu e vorba despre ce gândește poetul sau despre motivațiile care îl determină să spună cutare lucru. "Este vorba de întrebarea căreia i se dă răspuns în poezie prin ceea ce este spus și nimic altceva". Dar "la ce întrebare o plăsmuire poetică continuă să fie un răspuns?" Cum de ne mai răspunde poezia unui Petrarca sau Goethe? Înseamnă că, pe de-o parte, în noi ceva continuă să întrebe, așteptând mereu un răspuns. Dar, pe de altă parte, creația poetică este întotdeauna un răspuns pentru că "ceea ce este evocat prin cuvânt este prezent". Ceea ce cuvântul poetic trezește în noi se dă ca prezență a ceea ce el spune. Iar acesta este chiar adevărul creației poetice: "ea înfăptuiește o menținere a apropierii". O poezie adevărată ne oferă trăirea apropierii de ceea ce nu poate fi pierdut. Spuneam că poezia participă la adevărul generalului, prin faptul că reprezentarea poetică se ridică la esența sa durabilă. Putem adăuga acum că adevărul participă la creația cuvântului poetic pentru că spunerea sa se împlinește ca prezență de sine.

Ce poate fi mai adevărat decât peisajul ce se spune și se revelează ca spunere? Putem susține că ceea ce se verifică și se confirmă a fi un

peisaj al lumii contingente este *mai adevărat* decât ceea ce se spune şi se revelează *ca peisaj* în lumea artei? Am spune chiar că acest peisaj realizat cu mijloace poetice este mai durabil decât cel dintâi, căci el nu e supus determinărilor spaţio-temporale, neexistând decât în idealitatea sa. Înţelegem acum că ceea ce este evocat prin şi în cuvânt este pururi prezent. Cuvântul poetic ne apropie astfel de ceea ce dăinuie în vorbire, de veşnica ei actualitate; "lumea ne este adusă mai aproape şi ajunge să dureze prin sine într-o ordine spirituală". Limbajul poetic nu e un artificiu, ci o articulare esenţială a fiinţei noastre creatoare, o apropiere de sine. "Această înnobilare şi această apropiere capătă durată în cuvântul literar şi – într-o supremă împlinire – în poezie". Este vorba de un acces universal la lume, posibil prin adevărul ce se revelează în cuvântul poetic. Cuvânt care "depune mărturie pentru fiinţa noastră, fiind el însuşi această fiinţă". Adevărul poeziei este tocmai acel ceva al ei alături de care stăm aproape, zăbovind un răstimp în preajma propriei noastre esenţe.

V. ARTA CA JOC, SIMBOL ŞI SĂRBĂTOARE

1. Jocul operei de artă

Să încercăm să răspundem, în cele ce urmează, la întrebarea referitoare la jocul artei: "nu este însăşi creaţia artistică, poate, trăirea plenară a unui impuls ludic?"

Gadamer porneşte de la următoarea constatare: "jocul pe care cineva îl întreprinde, îl născoceşte sau îl învaţă comportă o determinare pe care o « avem în vedere »". Orice participant la un joc e determinat, prin însăşi participarea sa, de anumite reguli sau legi pe care trebuie să le ia în considerare. Participarea la joc şi respectarea regulilor sale este un act de cultură. Înseamnă însă acest lucru că doar acolo unde există cultură umană practica jocului se obiectivează în determinarea unei comportări "intenţionale"? Spuneam că jucătorul "are în vedere" o determinare specifică, determinare conştientă ce schimbă datele comportamentului obişnuit, pentru că aici ceea ce se are în vedere este un *ca şi cum*. Atitudinea ludică presupune a face ceva ca şi cum ceea ce este făcut aparţine sferei "normalului". În plus, modificarea această comportamentală, care implică o (di)simulare perfectă, deschide spre libertate. Chiar dacă se supune regulilor jocului, cel care (se) joacă este liber întrucât "ştie" că ceea ce face este altceva decât face în mod obişnuit.

Acest *altceva* este orizontul libertății, un *altfel* de a fi. Or, "arta începe abia în momentul în care se mai poate și altfel".

Ceea ce se face – ceea ce se creează – posedă o particularitate deosebită. Cel care creează – la fel cu cel care se joacă – "are ceva în minte" și totuși nu este ceea ce are de gând. Are ceva de gând *ca și cum* ceea ce gândește stă pentru sine și totuși stă în locul a ceva. Opera de artă stă pentru sine (fiind de sine stătătoare), căci e o apariție unică, o plăsmuire irepetabilă. Dar stă și în locul a ceva, pentru că locul pe care îl ocupă ia locul unei realități reprezentate. "Plăsmuirea nu trimite la procesul alcătuirii sale, ci pretinde mai degrabă să fie percepută ca pură apariție, în ea însăși". Dar "orice plăsmuire pe care o numim operă de artă pretinde o reprezentare", aspiră la prezența în fața celui ce o percepe ca atare. De aceea, spune Gadamer, "ea nu este ceea ce este. Este ceva ce nu este", căci dacă ar fi doar ceea ce este – un text plăsmuit – necitit și deci neînțeles – ea nu s-ar putea împlini. Și atunci ea este ceva ce nu este, sau mai degrabă mai mult decât este în sine, căci ea nu apare și nu se reprezintă decât în înțelegerea celui care o contemplă. De aici, rolul cititorului în cazul artelor textuale, scriptice. Lectura "nu produce o nouă realitate autonomă – și totuși pare pe cale să o facă". Prin actul de a citi nu confer o nouă autonomie textului, însă procesul comprehensiv la care acesta este supus îl trezește la adevărata sa viață, la prezența sa care se împlinește abia în înțelegerea mea.

"Caracterul ludic al plăsmuirii împinge în prim-plan simpla sa « ființă jucată »", ceea ce este jucat fiind chiar ceea ce este plăsmuit. Dar ce este plăsmuit *ca și cum* s-ar juca doar pentru sine? Pentru a răspunde, să revenim puțin la semnificațiile conceptului de *mimesis*.

Am văzut că actul productiv de tip mimetic nu creează ceva de genul "realității", ci doar aduce ceva la reprezentare, adică la vedere. Textul creat este un ceva jucat, căci el înfățișează, ca artă, ceva ce el nu este. El nu apare drept simplu cuvânt scris, închis într-o carte, ci drept cuvânt grăitor. Jocul cuvântului este jocul la care participă creatorul, semnificațiile și interpretul. Nu "credem" un text la fel cum "credem" o realitate concretă, ci îl înțelegem ca imitație a acestei realități. Ceea ce apare ca text este o aparență, dar nu una falsă, iluzorie, ci una adevărată, "reală". Textul poetic este adevărat tocmai pentru că este aparență. Dar "aparența astfel ivită ține de dimensiunea a ceea ce numim comunicare. Jocul aparenței din artă se joacă între mine și tine". De aceea, trebuie adăugat că textul poetic este adevărat *întrucât* aparența sa este o apariție. Doar astfel se poate ea comunica pe sine, prin ceea ce apare și mi se comunică. În operă se comunică însă de fapt cel care o plăsmuiește,

creatorul ei. Dar el o face prin aparența operei care vorbește pentru el, în locul și în numele lui. Cu toate acestea, "creatorul unei asemenea plăsmuiri nu păstrează nici un privilegiu față de receptor".

Tu, cel care creezi, nu ai mai multă legitimitate decât mine, cel care interpretez. Faptul că tu ai creat, deci te-ai exprimat, înseamnă că nu mai păstrezi nimic pentru tine, căci participi la joc împărtășindu-te. Faptul că eu interpretez, deci mă exprim, înseamnă că nici eu nu mai păstrez nimic pentru mine, participând și împărtășindu-mă, la rândul meu, în joc. Suntem amândoi în aparența operei, în jocul apariției sale care ne exprimă deopotrivă. Este locul unei întâlniri privilegiate, căci opera vorbește pentru toți cei care participă la ceea ce jocul ei arată.

Ce arată jocul operei de artă? Nu o "natură" pe care o imită și care ar ființa de la sine, și nici un prototip pe care îl copiază servil, ci se arată pe sine ca fiind altceva. "A arăta nu înseamnă câtuși de puțin a închipui un raport între cel ce arată și ceea ce este arătat, ci, dimpotrivă, a indica altceva decât pe sine". Nu mâna care arată este importantă, ci direcția înspre care arată. De aceea, arătarea este întotdeauna o indicare, o semnificare. "A arăta constă mai degrabă în faptul că cel căruia i se arată ceva trebuie să vadă singur și în mod corect. Iată sensul în care imitația este o arătare". Opera de artă imită o realitate, arătând însă ceva de dincolo de ea. *Opera se arată ca însuși actul de a arăta*. Ea nu apare decât cu această destinație. "Fiindcă în imitație devine vizibil totdeauna ceva mai mult decât oferă așa-numita realitate". Ceea ce opera arată *dincolo* de ea este întotdeauna ceva *mai mult* decât ea. Este ceea ce devine vizibil abia prin arătarea – sau semnificarea – operei. "Nimic altceva nu este gândit – numai ceea ce e arătat este avut în vedere. Este cuprins cu privirea drept ceea ce este gândit și ridicat, prin urmare, la un fel de idealitate". Trebuie înțeles că ceea ce devine vizibil prin arătare este ceea ce este avut în vedere. A avea în vedere înseamnă a avea *deja* sensul în care ceva se oferă vederii. "Nu mai este un lucru vizibil oarecare, ci este arătat și desemnat ca fiind ceva". Ceea ce arată opera de artă nu este ceea ce putem cuprinde cu privirea ochiului liber, ci ceea ce recunoaștem ca fiind *ceva* ce se arată a fi *altceva*. "Când vedem ceea ce arată cineva altcuiva, este vorba întotdeauna de un act de identificare și, prin aceasta, de recunoaștere".

Situația respectivă este evidentă acolo unde e vorba de artă, acolo unde arta se arată vorbitoare, acolo unde ceva se trezește vorbind. Și poate că tocmai această trezire la vorbire exprimă cel mai bine situația artei. Ceea ce ne arată opera este un peisaj. Lectura nu vede însă cuvântul ce descrie peisajul; în actul lecturii cuvântul citit se suprimă pentru a arăta ceva de dincolo de sine. Este de fapt și menirea lui paradoxală: de a fi

pentru sine şi de a mijloci pentru altceva, de a sta drept altceva decât este. Peisajul arătat nu este nici peisajul imitat, nici un peisaj al cuvintelor, ci *altceva* şi totuşi, într-un fel, toate acestea la un loc. Peisajul arătat este un peisaj vorbitor, care *ne* vorbeşte şi înseamnă ceva pentru noi pentru că ne comunică propria sa vorbire. Participăm la arătarea lui vizibilă, la ceea ce ne e dat să vedem. Dar ceea ce avem în vedere este acel *ca şi cum* al ficţiunii poetice, inexistent la vederea unui peisaj fotografiat. Fotografia este copie pură în care, *totul* fiind de îndată cunoscut, nu mai avem *nimic* de recunoscut. Într-o fotografie nu mai e loc pentru recunoaştere; peisajul fotografiat nu *ne* vorbeşte (nici chiar o fotografie care ne reprezintă propriul chip, spre deosebire de portretul artistic, fie plastic, fie literar). Fotografia ne arată aşa cum suntem; identificarea este aici o recunoaştere a aceluiaşi, a ceva identic cu sine. Portretul însă identifică ceva din noi ca fiind brusc altceva, arătând ceea ce înainte nu era vizibil. Un portret ne poate lua prin surprindere, prilejuindu-ne o întâlnire cu un alt noi înşine. În acest context, este cu totul nejustificat reproşul adresat unor astfel de plăsmuiri artistice, de genul: "Nu seamănă cu cutare...; altfel spus, "nu îl recunoaştem". Este aici însă vorba de un alt tip de recunoaştere; nu a te recunoaşte aşa cum eşti (ceea ce este un fel de confirmare sau de identificare existenţială), ci a recunoaşte în tine ceea ce eşti, a te recunoaşte în ceea ce îţi vorbeşte şi ţi se arată ca altceva la care te simţi participant. Spuneam că fotografia ne arată aşa cum suntem, nu însă ceea ce suntem, căci ea este o simplă figură obiectivată a existenţei noastre vii. De ce, spre deosebire de fotografie, care e mută, portretul ne vorbeşte? Pentru că el e mai mult decât o figură, o trans-figură, un *chip* viu ce luminează. De aceea el aduce la vedere trăsăturile luminoase ale vieţii; aducere la vedere care este chiar o aducere la lumină a ceea ce semnifică şi se rosteşte.

Ceea ce a fost spus mai sus constituie condiţia esenţială a *înţelegerii*. Cum am putea înţelege o operă poetică dacă nu ne-am putea recunoaşte în ceea ce ea ne arată, dacă ceea ce ea ne arată nu ne-ar vorbi şi nu ne-ar privi în însuşi jocul reprezentării? Trebuie specificat însă că "ceea ce este jucat în jocul artei nu e o lume de înlocuire sau de vis, în care uităm de noi. Jocul artei este mai curând o oglindă care reapare mereu în faţa noastră şi în care ne zărim pe noi înşine aşa cum suntem, cum am putea fi şi tot ce este cu noi". Nu am putea privi acest joc dacă el nu ne-ar privi; nu l-am putea înţelege dacă nu am participa la semnificaţiile pe care le pune în joc, dacă nu am vedea ceea ce noi înşine avem în vedere. Jocul artei este, în ultimă instanţă, chiar jocul vieţii, mijlocul prin care energia creatoare ne ridică la adevărul fiinţei noastre.

2. Distanțare și non-distincție hermeneutică

Se pune acum în fața noastră sarcina *înțelegerii* a ceea ce este astăzi arta. Sarcină la elucidarea căreia participă cele trei noțiuni anunțate în titlu: "întoarcerea la *joc*, elaborarea conceptului de *simbol*, adică a posibilității de a ne recunoaște pe noi înșine, și, în cele din urmă, *sărbătoarea* ca esență a unei comunicări recâștigate a tuturor cu toți".

Înainte însă de a tematiza aceste noțiuni, să vedem ce ne arată cuvântul *artă*. Vom deosebi trei aspecte în semnificațiile pe care le dezvoltă.

1. "Arta aparține conceptului general a ceea ce Aristotel numea *poietiké epistéme*, deci cunoștințelor și capacității de creație". Esența producerii este detașarea operei de propriul act al plăsmuirii ei. Odată creată, opera este pusă în libertate, trimisă să comunice și să fie înțeleasă. Și am văzut că posibilitatea de a fi a operei este tocmai un soi de irealitate (sau un altfel de real) ce se împlinește în chip propriu ca adevăr care, comunicându-se tuturor, este comprehensibil tuturor, este cu alte cuvinte un adevăr general.

2. Al doilea aspect privește arta văzută ca "*artă frumoasă*". Dar ce este frumosul? "Frumosul, spune Gadamer, se împlinește fără nici o relație de scop, fără vreo utilitate care ar fi de așteptat din partea sa, într-un fel de autodeterminare, și respiră bucuria de a se prezenta singur". Opera nu se poate prezenta fără să fie, în sine, prezentabilă. Această prezentabilitate, ceea ce o impune ca artă recunoscută prin modalitățile specifice de revelare a adevărului ce se rostește, este chiar frumosul operei, altfel spus ceea ce în operă convinge cu tăria unui argument irefutabil. Este "vizibilitatea idealului", acea luminozitate ce strălucește în sânul realului. Esența frumosului nu constă deci în a fi situat în fața realității, dincolo sau alături de ea (în "contrast" cu ea), ci în inima ei, ca un adevăr ce luminează și trebuie scos la lumină. "Funcția ontologică a frumosului este de a închide prăpastia dintre ideal și real", iar în acest sens arta frumoasă este puntea ce le unește, făcându-l să apară pe cel dintâi, mântuindu-l pe cel de-al doilea.

3. Experiența frumosului și a artei pare, însă, pe de-o parte expresia unei subiectivități creatoare iar pe de alta comunică semnificații ce se oferă înțelegerii tuturor, dar care depășesc, paradoxal, tot ce este inteligibil. În operă, ceea ce este creat este un adevăr de neînțeles dacă nu s-ar raporta la un general care ne spune ceva și deci înseamnă ceva pentru noi, *ne* înseamnă în mod creator. Dar ceea ce apare în reprezentarea artistică – vederea frumosului – depășește întotdeauna, în sine, caracterul strict

inteligibil al apariţiei sale. De aceea, el nu este epuizabil într-o înţelegere individuală, fiind mereu apt să propună noi semnificaţii altor înţelegeri.

"Ce fel de adevăr, care devine comunicabil, ne întâmpină în frumos?" Nu este adevărul general al conceptului ori al intelectului, dar, pe de altă parte, nu este nici aşa-zisul adevăr a ceea ce ne place în mod subiectiv. Este, mai degrabă, *o imagine* contemplată care ne înlesneşte trăirea frumosului însuşi. Dar ce este imaginea? Este "un proces de reprezentare", spune Gadamer în *Adevăr şi metodă.* Ceea ce ne interesează acum este esenţa imaginii şi nu problema semnificaţiei de care imaginea este legată. "Esenţa imaginii se situează în mijlocul a două extreme" ale reprezentării: pura trimitere la ceva, care constituie esenţa semnului (trimitere înapoi către ceva reflectat), şi pura funcţie de înlocuire (de reprezentare) care este esenţa simbolului. Ceva din ambele coexistă în esenţa imaginii, căci "funcţia de înlocuire conţine factorul înapoierii la ceea ce se reprezintă prin ea" (p. 80). Imaginea este reflectare şi reprezentare în acelaşi timp, întrucât trimiţând înapoi la obiectul pe care îl reflectă, îl şi reprezintă totodată, înlocuindu-i însă prezenţa reală cu alta creată (exemplul portretului care este semn şi simbol, pentru că trimite la cineva re-cunoscut, re-prezentându-l creator *drept* cineva). Totuşi, adaugă Gadamer, nu orice semn este imagine, decât în cazul în care el semnifică, adică arată spre ceva, susţinându-se însă prin sine însuşi. El "trebuie să facă prezent un lucru absent, şi astfel încât doar acest absent să fie lucrul vizat" (p. 81). Dacă ne oprim la portretul literar, calitatea sa de semn propune o imagine pentru că el face prezent pentru noi un personaj absent din discurs, dar, în acelaşi timp, nu îl vizează decât pe acesta. Citind pagina care conţine acest portret, vedem nu portretul, ci ceea ce el face vizibil, adică personajul pe care îl reprezintă.

Dacă imaginea nu este un semn de atenţionare (precum semnul de carte), ea trimite în schimb către ceea ce ea reprezintă, şi nu o face decât în virtutea propriului ei conţinut. Obiectul reprezentat este şi nu este în imagine; *nu este* pentru că imaginea doar îl reflectă, fiind semn care trimite către el; *este* pentru că imaginea este un semn care îl arată, dar îl arată nu în ceea ce este el ca atare, ci în felul său esenţial de a fi *altceva*, într-un fel de depăşire a sa (în acest sens, portretul artistic îşi depăşeşte modelul, pentru că imaginea pe care o oferă înseamnă o potenţare a fiinţei sale). "În imagine, spune Gadamer, fiinţa însăşi e prezentă" (p. 82). Ca atare, imaginea nu se epuizează în funcţia sa de semn, în faptul că trimite înapoi către *ceva* reflectat, ci participă la ceea ce ea reprezintă, înlocuieşte *ceva* cu *altceva*.

Spunând că imaginea înlocuieşte *ceva* cu *altceva*, spunem de fapt că ea oferă loc unui alt mod de a fi al acelui ceva. Astfel că "imaginea

ocupă efectiv o poziţie intermediară între semn şi simbol" (p. 83), căci afirmând că ea înlocuieşte – adică reprezintă ceva prin altceva – afirmăm funcţia ei simbolică. Dar înainte de a ne ocupa de această funcţie, să revenim puţin la *arta ca joc*.

Fără să mai intrăm în amănuntele jocului artei, prezentate mai sus (*cf.* şi *Adevăr şi metodă*, p. 27 ş.u.), să spunem că problema operei o pune şi pe aceea a interpretului, şi anume aceea a *distanţei* care se instaurează între operă şi cel ce doreşte să o înţeleagă, participând la jocul ei. Distanţa aceasta să însemne oare o renunţare la unitatea operei? "Este o eroare să se creadă că unitatea operei înseamnă închidere în faţa celui care i se adresează şi la care ajunge", afirmă Gadamer în *Actualitatea frumosului*. Opera este unitară pentru că e vorba de o identitate de structură între ceea ce ea propune şi ceea ce interpretul trăieşte ca experienţă estetică. "Identitatea hermeneutică" a operei răzbate chiar şi în ceea ce pare mai irepetabil, căci acest *unic* apare ca *unul*, fiind gândit în calitatea lui de a fi acelaşi care durează ca experienţă a frumosului. "Astfel, identitatea hermeneutică este aceea care întemeiază unitatea operei". Interpretul înţelege opera, adică identifică ceva drept ceea ce este. Identifică şi *se* identifică cu ceea ce înţelege, şi "singură această identitate constituie sensul operei". Nu putem înţelege sensul operei fără să răspundem solicitării sale, acelei chemări la joc şi în joc. Aderăm astfel la ceea ce opera înseamnă pentru noi, la însemnătatea ei care este chiar semnificativitatea. "Identitatea sa constă tocmai în faptul că există în ea ceva *de înţeles*", ceva ce vorbeşte înţelegerii, provocând-o. "Ea pretinde un răspuns ce nu poate fi dat decât de cel care a acceptat provocarea. Iar acest răspuns trebuie să fie propriul răspuns, pe care îl produce acţionând. Participantul la joc face parte din joc". De ce *propriul* răspuns? Pentru că interpretarea nu poate răspunde la solicitarea operei decât prin operă; răspunsul pe care îl dau în interpretare este conţinut în opera interpretată; nu l-aş da dacă nu l-aş fi avut; ceea ce răspund este cuprins deja în întrebare. Interpretarea constă în sesizarea comprehensivă a răspunsului ce se ascunde în întrebare, în aducerea la lumină a sensului care întreabă, dar aducerea lui ca răspuns (nu pot răspunde – interpreta – cu ceva din afara operei, ci chiar cu ceea ce opera mă întreabă. Interpretarea nu se întreabă asupra operei – nu întreabă opera – ci răspunde întrebărilor operei. Este evident însă că opera nu ne poate întreba decât în actul interpretării, adică doar în ceea ce este de înţeles şi dă de înţeles).

"Introducerea conceptului de joc avea drept scop tocmai să arate că fiecare este participant la joc. Trebuie să fie valabil şi pentru jocul artei faptul că nici aici nu există o separaţie principială între plăsmuirea operei

propriu-zise şi cel care trăieşte plăsmuirea respectivă". Identificare comprehensivă în care un rol primordial îl are actul de lectură. A citi este "mişcarea hermeneutică" dirijată de "aşteptarea de sens" a celui care citeşte. Aşteptarea sensului este prima condiţie – şi obligatorie – a actului de a citi şi, implicit, a celui de a înţelege. Doar în lectură – şi deci în comprehensiune – se împlineşte cu adevărat acest sens.

Identitatea operei este dată, în ultimă instanţă, de "modul în care luăm asupra noastră, ca pe o sarcină, construcţia operei înseşi". Identitatea hermeneutică este *non-distincţia estetică (cf.* şi *Adevăr şi metodă*, pp. 43, 66-67) între ceea ce opera spune şi ceea ce este înţeles ca spunere. Faptul că opera vorbeşte de fiecare dată într-un mod particular, fiind totuşi una şi aceeaşi, nu subminează această identitate, ci, dimpotrivă, o întăreşte. Căci spunerea operei, prin ceea ce comunică ea în mod individual unor individualităţi, nu se împlineşte decât în înţelegerea *tuturor* celor care văd în operă ceva de înţeles şi care, drept urmare, se oferă înţelegerii tuturor. Dar ceea ce se oferă tuturor şi le dă de înţeles este chiar semnificativitatea jocului artei, acel sens al reprezentării care ne semnifică şi ne reprezintă ca participanţi la joc. Jocul artei este, în fond, jocul prin care arta dă de înţeles înţelegerii, felul în care ea se rosteşte şi se lasă rostită. "Ce înţelegem, de fapt? În ce fel vorbeşte opera şi ce ne spune ea?" Înţelegem ceea ce recunoaştem: ceva *drept* ceva, ceva în care limbajul nu se vorbeşte pe sine, ci trimite spre o indeterminare. Înţelegem ceea ce vorbirea re-prezintă; iar ceea ce ea re-prezintă nu e doar un semn care trimite spre ceva anume, ci şi o semnificaţie ce se deschide şi luminează. Este vorba de simbol.

3. *Înţelegerea simbolului*

Ce înseamnă *simbolul*? "Este un cuvânt tehnic din limba greacă şi înseamnă «ţandără pentru amintire». Gazda dă musafirului său o aşa-numită *tessera hospitalis*, adică rupe în două o aşchie, păstrează o jumătate, iar pe cealaltă o dă musafirului pentru ca, peste 30 sau 50 de ani, când un urmaş al acestuia va veni din nou în casă, să se recunoască unul pe altul, prin îmbinarea celor două frânturi. Un serviciu antic de paşapoarte – iată sensul tehnic originar al simbolului. Este ceva după care recunoaştem pe cineva ca pe un vechi cunoscut".

Este evident că simbolul este în primul rând un act de recunoaştere. Ce recunoaştem? Ceva vizibil care trimite la ceva ascuns vederii, dar prezent în ceea ce vedem şi care îl "presupune". Am spune că sensul manifest nu se împlineşte decât în această complinire pe care o asigură sensul obscur. Dar specific simbolului este că acel ceva ce se oferă vederii nu trimite în mod



direct, i-mediat, la ceea ce se ascunde. Dacă lucrurile ar sta aşa, am avea de-a face cu o alegorie şi nu cu un simbol: "faptul că ceva este spus altfel decât este gândit – că acel ceva care este gândit poate fi spus însă şi direct". În alegorie avem conotaţia a "ceva glacial, neartistic", deoarece "ea exprimă un raport de semnificaţie ce trebuie să fie ştiut dinainte". În alegorie nu aflăm nimic nou, căci nimic nu se re-prezintă ca o noutate absolută. Transparenţa ei indică tocmai nemijlocirea raportului de semnificaţie, ceea ce exclude orice sens ascuns, întrucât ea dă totul în vileag de la bun început. Dimpotrivă, în simbol ceva se înfăţişează şi semnifică prin altceva ce-i corespunde şi îl complineşte, ca o frântură de fiinţă care promite să întregească ceva asemănător într-un "întreg mântuitor". Fragmentul caută partea cu ajutorul căreia se poate împlini ca întreg. Această căutare – sau chemare – este semnificarea prin care încercăm să aducem la lumină ceea ce ne lipseşte, ceva fără de care experienţa noastră nu ar fi cu adevărat semnificativă. În experienţa simbolică nu recunoaştem un lucru pe care l-am pierdut, ci ceea ce suntem cu adevărat. De aceea, *înţelegerea simbolului este o înţelegere esenţială a prezenţei*. Este însăşi semnificaţia frumosului şi a artei care ne spune că "în particularitatea întâlnirii, devine experienţă nu particularul, ci totalitatea lumii experimentabile şi a poziţiei omului în lume ca fiinţă, precum şi finitudinea sa în faţa transcendenţei". Simbolicul operei de artă nu e altceva decât tensiunea permanentă între trimiterea la ceva şi ascundere. Opera nu este un simplu purtător de sens, ci locul în care se manifestă creativitatea. Iar sensul ei este tocmai faptul că ea este prezentă, că este un eveniment al prezenţei.

Spuneam, în legătură cu poezia şi conceptul de *mimesis*, că ceea ce recunoaştem în creaţia poetică este un reprezentat care nu se ascunde, ci se dezvăluie în reprezentare. Trebuie să adăugăm acum că nu e vorba de o simplă dezvăluire de sens, adică de o ieşire la suprafaţă a unui mesaj vizibil. Sensul nu iese la "suprafaţa" operei, ci se dezvăluie în adâncimea ei, în ceea ce Gadamer numeşte "îmbinarea plăsmuirii". Dacă plăsmuirea poetică pune sensul în libertate, aceasta nu înseamnă că îl dezvăluie, ci îl oferă descoperirii, îl aşază într-o *ascundere deschisă*.

Deschidem o scurtă paranteză cu privire la acest ultim concept.

Detaşarea de viaţă înscrie fiinţa pe o orbită problematică. Problematică nu pentru că pusă sub semnul unei îndoieli destinale (sau al unui destin îndoielnic), ci pentru că este situată la limită, pe un hotar născător de probleme. Ce se vede din această exterioritate ce îşi refuză conţinutul, de la altitudinea acestui cuprinzător ce îşi ignoră cuprinsul? Dansul de neînţeles al unor valori determinate haotic de soartă. Ceea ce soarta ne dă suntem pre-dispuşi să primim. Este însă în joc o falsă pre-

dispoziție aici, căci nimic din ceea ce suntem nu e pus în așteptarea acestei primiri. "Fără îndoială, notează Gabriel Marcel, nu este legitim să spun că primesc decât cu condiția de a presupune că sunt înainte de a primi" (*Essai de philosophie concrète*, Gallimard, 1967, p. 211). Dar, pe de altă parte, nu putem fi ceea ce suntem decât după ce primim ceea ce ne e dat să fim. Ceea ce ne e dat nu se așază însă în zarea unei așteptări, ci într-o reprezentare a unei existențe pre-date. Primirea de care vorbeam este pre-darea unui mesaj, semnul unui subînțeles care ne semnifică. Nu avem conștiința acestei semnificări, ci doar presentimentul – aproape dureros – al unei limite de neocolit, al unui Închis ce se ascunde. Nici revolta și nici resemnarea nu pot să însemne o reală depășire, căci nu putem transcende ceea ce se sustrage cunoașterii.

E aici ceva din pre-venirea unei pecetluiri, urma a ceea ce ne premerge co-optându-ne pe făgașul unei căi. Nu e vorba de a păși pe urmele unui chip premergător, ci de a împărtăși o urmare, de a fi noi înșine *urma* ascunsă – întrupată – a unei în-chipuiri. A lăsa o urmă nu înseamnă însă a marca drumul pe care deja ai pășit, ci a lăsa din tine ceea ce nu te poate urma, a te lepăda de ceea ce trece în deja-trecutul trecerii. Urma este ceea ce nu te urmează, dar totodată ceea ce spune ceva despre ceea ce ea n-a putut urma. Dacă urma e un semn al pășirii, ea este în același timp o semnificație a vestirii: ceea ce o premerge se citește în ea precum o literă ce se rostește doar pentru a se așterne pe calea cuvântului.

Dar atunci poate că limita de care vorbeam nu e constrângere ori hotar de netrecut, chip al fatalității ori pecete a predestinării, ci încercare și ofertă, o *ascundere deschisă*. Căci ceea ce e dat în ea este un dar ce ne vestește, chemându-ne pe cale. Evenimentul limitei tocmai acesta este: de a chema ceea ce ascunde, de a se da pe sine ca prezență rănită a deschiderii. De aceea limita nu trebuie depășită, ci înțeleasă, cuprinsă în comprehensiune. Se pune în limitare – ca în orice hotărnicire – miza unei libertăți absolute, punct al unei radicale valorizări a speranței. Limita este un preaplin care își rostește golul, urma dăruită pe care urmează să pășim. Nu înțelegem evenimențialitatea limitei decât în această semnificare grăitoare a unui preaplin ce se revarsă, a unui cuprins saturat ce se oferă ca gol de împlinit: ca afirmare neîncetată de creat în chiar finitudinea negării. De aceea nu există o limită dincolo de care..., ci doar o chemare hotărâtă să spere, hotărnicită de ceea ce nu știe, călăuzită de ceea ce nu vede. Or, ceea ce nu vede este tocmai ceea ce speră: o ascundere ce se deschide.

Este chiar orientul ce își arată *chipul*, orizontul pe care îl deschide răsăritul semnificației, răsărirea unui semn întemeietor care ne călăuzește și ne mărturisește. Iar în această lumină ce se dezvăluie, limita se dă pe



față, în-fățișându-se nu ca un "până aici și acum", ci *într-un* aici și acum creator. Este însuși sensul expunerii noastre la finitudine. Ex-punere transformatoare însă întrucât ceea ce ni se pre-dă și ni se im-pune – ca dar al încercării și punere în situația limitei – ne ex-trage din sumbra pre-venire a pecetluirii, așezându-ne în fața lumii, de față cu lumea. A te expune feței lumii înseamnă a-ți accepta situarea existențială drept ex-poziție a unei priviri ce caută și cheamă, ce trăiește și pătimește de față cu... Dar oare nu *aici și acum* – în cele *din urmă* – se arată însuși evenimentul limitei în acest înțeles al Vieții, în prezența de la sine înțeleasă a acestui Deschis care ne privește și ne vorbește? La urma urmei – în acel cuvânt al ultimei urme care spune cel mai mult, căci doar ea rămâne să depună mărturie – limita e singurul cuprins locuibil, unicul chip în care Chipul cel Nevăzut ne dă pe mâna lumii, fără să ne piardă însă vreodată din Mână și din Vedere.

Sensul este astfel interpretat ca semnificație, se actualizează și devine prezent în ceea ce semnifică. Iar acest lucru se petrece în virtutea încărcăturii sale simbolice: "simbolicul nu doar trimite la semnificație, ci o face să fie prezentă. El reprezintă semnificația". Cum poate semnificația să fie prezentă în simbol? Prin însuși faptul că ceea ce ea reprezintă este o prezență în reprezentare. De aceea, opera "nu operează doar o *trimitere* la ceva, ci în ea *este prezent* datul la care se trimite". Un peisaj descris este simbolic atunci când el nu numai că trimite la modelul său real (recunoaștem cu toții că e vorba de un peisaj), ci ascunde în sine un sens dublu: unul manifest, literal aproape, care trimite la altul, nemanifest, sens secund care nu se ascunde propriu-zis, ci este prezent în cel dintâi, se ascunde *în prezența* acestuia. Acest sens secund iese la iveală în interpretare sub forma semnificațiilor. De exemplu, peisajele bernanosiene își pierd semnificația manifestă, descoperind o altă linie de orizont, deplasată oarecum în interior. Interpretării îi e dat să înțeleagă semnificațiile acestui clar-obscur, ale acestei ambiguități care pune în evidență ambivalența simbolului: "Prin negura ușoară și înșelătoare care preschimbă orice perspectivă, ceața rece (...), *s-ar spune* (*s.n.*) că e chemarea uneia din acele negre păsări de iarnă plutind în derivă la o mie de picioare deasupra dealurilor, prinsă în menghina furtunii polare" (Georges Bernanos, *Monsieur Ouine*, în *Oeuvres romanesques*, Gallimard, 1988, p. 1470). Se observă că prima imagine propune, aproape explicit, "la vedere", dublul sens al simbolului: negura ușoară, fără perspectivă, care "trimite" însă la ceața rece, ceață prezentă în negura care o disimulează sau, cum spuneam, ascunsă în prezența acesteia. Nu este un

sens care iese la suprafață, ci unul care se ascunde în însăși deschiderea simbolului. Ceea ce urmează după "s-ar spune" nu face decât *să spună* într-alt fel simbolul, să-l traducă de fapt într-o imagine explicativă, aproape alegorică. Ceea ce se impune însă ca prezență incontestabilă, de neînlocuit, este tocmai afirmarea simbolului drept acel ceva care, dându-se drept altceva, ne dă de gândit.

Afirmând că ceva este prezent în reprezentarea simbolică, spunem de fapt că acest ceva apare ca semnificație, ca un altceva ce se ascunde și se deschide totodată. "Ce este acel altceva care e încă prezent în opera de artă?" Răspunsul pe care Gadamer îl dă acestei întrebări se sprijină pe conceptul antic de *mimesis*: "în orice operă artistică există ceva asemănător unui mimesis, unui *imitatio*". Am subliniat și în alt context că a imita nu înseamnă a repeta ceva cunoscut înainte, ci a reprezenta ceva în așa fel încât lucrul reprezentat să fie prezent "într-o deplinătate sensibilă". Acel ceva ajuns la reprezentare nu este sesizabil (deci comprehensibil și interpretabil) decât în prezența lui grăitoare, așa cum se înfățișează și vorbește ea în operă. Caracteristica artei constă în faptul că în reprezentarea simbolică ceea ce apare ca prezență nu depinde de o stare preexistentă, nefiind determinat de nimic exterior. Dacă el se dă ca altceva și ajunge la prezență drept altceva, înseamnă că recunoaștem în acest altceva sensul unui ceva către care trimite. Nu înseamnă însă în același timp că sensul lui *altceva* (acel *alt* sens ce vorbește în semnificații) ar fi determinat de *ceva* (la fel cum, în exemplul propus, ceața nu apare *datorită* negurii, ci recunoaștem în apariția negurii înșelătoare prezența unui altceva fără de care negura însăși nu ar fi *ceva* simbolic).

Operează aici un tip de înțelegere care este o ascultare nu a ceea ce opera spune, ci a ceea ce ea vrea să spună, adică a ceea ce spune *și* lasă nespus. De aceea, Gadamer îndeamnă la depășirea ascultării și privirii superficiale care nu aud și nu văd decât "o simplă redare sau mediere de sens". Este vorba, dimpotrivă, de a înțelege o întâlnire paradoxală între ceea ce se spune și ceea ce așteaptă să fie spus, sau, în cuvintele lui Gadamer, de "un mod paradoxal de trimitere, care încorporează totodată semnificația la care trimite și chiar o garantează. Arta e întâlnită numai în această formă care se opune purului act intelectiv". Esența simbolicului constă astfel tocmai în faptul că semnificația pe care o pune în valoare nu este un scop de atins pe cale intelectuală, ci ea izvorăște din însăși această esență. Dacă spuneam că simbolul trimite la semnificație, aceasta *doar* în măsura în care semnificația este prezentă în deschiderea simbolului. De aceea, "în reprezentarea pe care o constituie o operă de artă nu se pune problema ca aceasta să zugrăvească ceva ce ea nu este, așadar că ea nu e





în nici un sens alegorie, adică nu spune ceva ca să gândim la altceva, ci că tocmai în ea însăşi putem afla ce are de spus". Ceea ce înseamnă că opera nu dă glas drumului gândirii între ceva şi altceva (ceea ce ar face din ea o alegorie), ci e însuşi glasul care ne vorbeşte ceva *în care* apare altceva, ca simbol care nu se rosteşte decât cu scopul de a fi înţeles *ca atare*, în propriul său limbaj.

În *Adevăr şi metodă*, Gadamer afirmă acelaşi lucru: "simbolul nu trimite la nimic care să nu fie totodată prezent în el" (p. 82). Ca şi în cazul imaginii, funcţia reprezentativă a simbolului nu constă într-o simplă trimitere înapoi la un ceva absent, ci face să apară ca prezenţă un lucru care este mereu prezent. Am văzut că, în sensul său originar, simbolul este un semn de recunoaştere. El este însă mai mult decât un semn, căci nu se mulţumeşte să indice o apartenenţă comună, ci atestă o co-prezenţă, în sensul că face vizibilă o întâlnire între ceea ce se spune şi semnificaţia spunerii, între ceea ce se arată şi ceea ce apare ca prezenţă în arătare. Ceea ce se arată în *tessera hospitalis* este mai mult decât un semn, pentru că în jumătatea de aşchie păstrată se arată prezenţa jumătăţii dăruite, semnificaţia celei dintâi neîmplinindu-se decât trimiţând la cea de-a doua şi făcând-o astfel să se arate oarecum în sine. Înţelegem acum că ceea ce este simbolizat este reprezentat în chiar prezenţa lui; "el nu poate fi prezent în simbol decât pentru că el însuşi e prezent" (p. 83) în ceea ce se arată. Netrimiţând pur şi simplu la altceva (aşa cum face un simplu semn), simbolul înlocuieşte, adică reprezintă; e un ceva ce *stă pentru* ceva, *în locul* acelui ceva, şi chiar prin această înlocuire îi garantează prezenţa. "Doar pentru că simbolul reprezintă astfel prezenţa celui pe care îl înlocuieşte" (*id.*) atinge el valoarea care îl impune.

Conceptul de *repraesentatio* îşi află aici originea. Ceea ce este reprezentat este prezent el însuşi atât în imagine cât şi în simbol. "Totuşi, o imagine ca atare nu este un simbol" (*id.*). Pe de o parte, pentru că nu e necesar ca simbolurile să fie figurate (simbolul drapelului, al uniformei), iar pe de altă parte, ele nu înseamnă un spor de fiinţă al lucrului reprezentat. Chiar dacă acesta din urmă se arată prezent în simbol, prezentarea sa nu îi îmbogăţeşte conţinutul. E o înlocuire în care ceva apare *drept* altceva. Imaginea în schimb, exercitând şi ea o funcţie de reprezentare, o face mulţumită sporului de semnificaţie pe care îl aduce. Ceea ce înseamnă că în ea modelul – sau obiectul reprezentării – este prezent *mai mult*, mai autentic, prezentându-se *în adevăr*. Astfel că imaginea ocupă o poziţie intermediară între semn şi simbol. "Pentru ea, a reprezenta nu este nici simplă trimitere către..., nici simplă înlocuire" (*id.*), poziţie care îi conferă un statut ontologic propriu. Dacă semnul

trimite înapoi spre obiectul pe care îl reflectă, iar simbolul înlocuieşte acest obiect, reprezentându-l drept altceva, imaginea îmbină ambele momente, căci ea, nefiind instituită de nimic, *creează* semnificaţia, pe când simbolul o conţine în sine. Trebuie adăugat însă, aproape împotriva lui Gadamer, că dacă imaginea face prezent un lucru absent, simbolul aduce la lumină o prezenţă implicată în propria sa structură echivocă. Un peisaj poetic *este* o imagine, căci reprezintă şi înlocuieşte totodată peisajul real, dar adâncimea sa semnificativă este una simbolică, deoarece locul pe care îl ocupă este chiar cel al unui limbaj dis-locat, care se rosteşte ca prezenţă şi dă gândirii de gândit.

4. Timpul sărbătoresc al artei

"*Sărbătoarea* este comuniune şie reprezentarea acesteia în forma ei desăvârşită". Aceasta pentru că ea refuză orice izolare a unui individ faţă de celălalt. Comuniunea sărbătorească nu îl anihilează pe celălalt, nu îl dizolvă în comunitate, ci abia în această stare laolaltă celălalt îşi dobândeşte adevăratul chip. În timpul sărbătoresc, chipul celuilalt îmi vorbeşte şi mi se mărturiseşte. Nu e vorba aici de caracterul festiv al sărbătorii (care este de cele mai multe ori un discurs ce aduce în limbaj declarativ o trăire comunitară), ci de acea "tăcere sărbătorească" ce se aşterne pe un chip copleşit de ceea ce nu poate exprima. Spunând că, în sărbătoare, chipul celuilalt îmi vorbeşte, vrem să spunem că el îşi exprimă această tăcere solemnă, "comunicativă", exprimând în acelaşi timp *arta* de a sărbători. Experienţa artei este prin excelenţă sărbătorească, pentru că în ea se celebrează o prezenţă. "Celebrarea, spune Gadamer, este un cuvânt care anulează în mod expres reprezentarea unui ţel către care ne-am îndrepta. Celebrarea e de aşa natură că nu e necesar să mergem ca să ajungem undeva". Nu e necesar să mergem ca să ajungem undeva – spre celebrare nu se poate merge, căci ea nu ţine de un viitor care vine spre noi. Celebrarea are loc doar în prezentul viu al prezenţei sărbătoririi; de aceea, "structura temporală a celebrării nu este a timpului de care dispunem", ci a unui timp care se impune. Se impune însă şi ca revenire a trecutului în prezent, căci "ordinea temporală se naşte prin revenirea sărbătorilor", dar niciodată nu sărbătorim ceea ce a fost, ci doar ceea ce este. Dacă timpul sărbătorii revine, celebrăm însă "ceea ce intervine la timpul său", ceea ce apare de fiecare dată în clipa proprie apariţiei sale. Nu este un timp gol care trebuie umplut, ci timpul plin ce se petrece ca plinătate, dar se petrece făcându-ne să zăbovim, ridicându-ne pentru o vreme deasupra timpului. Aceasta înseamnă sărbătorirea şi vremea proprie sărbătorii.

Temporalitatea trăirii sărbătoreşti este specifică şi experienţei temporale a artei. Dacă înţelegem opera de artă ca o "unitate organică", înseamnă că totul în ea este centrat pe un fel de mijloc, totul ţine şi se sprijină pe o structură bine articulată. Dar orice astfel de unitate are şi timpul său propriu, nu însă un timp al organicităţii biologice, ci un timp specific structurii sale artistice. Ce este tonul propriu al unui text poetic dacă nu ritmul temporal cerut de operă, pulsul ce îi măsoară durata lăuntrică? Cine ar putea exprima acest puls care ne pătrunde la lectura unui text? Nici o recitare nu îl poate reda, nici un timbru vocal nu atinge "idealitatea unui text poetic", pentru că nici o voce individuală nu poate "îngâna" acea voce pură a textului.

"Orice operă artistică are ceva asemănător unui timp propriu, pe care, ca să zicem aşa, ni-l impune". Ni-l impune ca ritm lăuntric al ascultării operei şi al comprehensiunii ei, dar înainte de toate ne opreşte din propriul nostru timp, obligându-ne să întârziem în înţelegere. "În trăirea artei, spune Gadamer, ni se cere să învăţăm de la opera artistică o modalitate specifică de a zăbovi (...). Esenţa experienţei temporale a artei este aceea că învăţăm să întârziem". Ce înseamnă a întârzia, a învăţa să întârziem? Înseamnă a răspunde unei exigenţe a operei înseşi, unei chemări care ne face să uităm de timpul *în care* citim şi să zăbovim în timpul lecturii; ceea ce este tocmai *re-creaţia* proprie interpretării. Dar acest timp al lecturii este chiar timpul operei, oprirea nu într-un altfel de prezent, ci într-un act comprehensiv ce recreează prezentul. Problema care se pune este aceea de a vedea în ce măsură, în artă, ceea ce aparţine trecutului este contemporan cu ceea ce este actual. Iar legată de aceasta, elucidarea modului în care arta este "o victorie asupra timpului". Clarificarea acestor chestiuni cuprinde trei paşi: jocul, simbolul şi sărbătoarea.

1. "Primul pas caută o fundamentare antropologică în fenomenul prisosului ludic". Prin *joc*, într-adevăr, omul îşi exercită libertatea, care este şi o eliberare de constrângerea temporală. "Aici îşi are originea calitatea propriu-zis umană a existenţei: reunirea trecutului cu prezentul, contemporaneitatea timpurilor". Ceea ce este trecător se suspendă în joc, stă pe loc în însăşi curgerea jocului. Libertatea jocului transcende finitudinea existenţei umane, căci ceea ce în joc prisoseşte este chiar răgazul special de care dispunem. Iar acest aspect este cu deosebire evident în jocul artei. Caracterul de "prisos" al jocului ne oferă o desprindere creatoare, o ridicare la o durată specifică jocului formelor. Ceea ce se joacă acum conferă durată, dă formă, formează un timp a cărui gratuitate ne reformează existenţa, distingându-se de jocurile naturii. Este jocul omenesc, creator cu predilecţie în spaţiul artei.

2. Al doilea pas vizează "identitatea a ceea ce ni se adresează ca semnificativ în acest joc de forme, în devenirea sa formativă şi în « fixarea » sa în calitate de creaţie". Este vorba de conceptul de *simbol*. Am văzut că simbolul are la bază recunoaşterea unui dat pe care-l cunoaştem, a unei prezenţe deja prezente. Recunoaşterea simbolică este desprinsă de contingenţa primei luări la cunoştinţă, ridicându-l astfel la rang de ideal pe cel care participă la jocul său. În plus, prezentul acestei cunoaşteri secunde este superior cunoaşterii trecute, căci în prezent se cunoaşte prezenţa în care trecutul şi prezentul se întâlnesc. "Recunoaşterea face vizibil durabilul din ceea ce este trecător. Or, funcţia propriu-zisă a simbolului şi a conţinutului simbolic al tuturor limbajelor artistice este aceea de a desăvârşi acest proces". Una din primele cerinţe ale exercitării acestei funcţii este lectura, întâlnirea celui care citeşte cu limbajul formelor artistice. Apoi, înţelegerea acestei întâlniri simbolice, capacitatea de a trăi experienţa simbolică drept o prezenţă a frumosului creat în cel pe care îl recreează. Nu printr-o trăire repetitivă, ci prin întâlnire ajungem să recunoaştem în tradiţie ceea ce întotdeauna a fost gândit pentru a da de gândit. Prezenţa semnificativă pe care simbolul o mijloceşte este în primul rând una a întâlnirii cu ceea ce arta spune vieţii şi se mărturiseşte ca viaţă.

3. Al treilea pas este *sărbătoarea*. Sărbătoarea nu are însemnătate – adică nu semnifică ceva – decât pentru cel care participă la ea. A participa la sărbătoare înseamnă a fi prezent în prezenţa ei. "Dacă arta, spune Gadamer, are într-adevăr ceva de-a face cu sărbătoarea, înseamnă că ea trebuie să depăşească limita unei asemenea determinări (...) şi o dată cu aceasta şi limitele privilegiului de cultură, după cum ea trebuie să rămână imună şi la structurile comerciale ale vieţii noastre sociale". Este vorba de limitele existenţei cotidiene, care pot fi depăşite de experienţa artei. Este, după cum am văzut, o depăşire în ordinea temporalităţii, căci timpul artei impune o ordine a viului, "o stare verticală în contemplare", ceea ce face ca actul cultural în general, şi participarea la sărbătoarea artei în special, să ne verticalizeze oarecum, să ne desprindă din curgerea timpului. Aşa cum în cursul lecturii literele îşi pierd conturul şi se şterg în favoarea a ceea ce semnifică, timpul artei curge în alt sens decât cel obişnuit, şi anume în sensul a ceea ce ne este comunicat şi mărturisit. Dacă este un răgaz sărbătoresc – dar nu o odihnă sau un refugiu, ci o activitate conştientă, exemplară şi implicată – arta este comunicare şi mărturisire. Iar ceea ce se comunică şi se mărturiseşte nu se împlineşte decât în cel care ştie să asculte şi să înţeleagă. În ultimă instanţă, nu primeşte răspuns decât cel care ştie să se poziţioneze corect în dialog cu

arta, să-şi resitueze ființa receptivă în contact cu dinamica acestei structuri creatoare. "A creşte în interiorul ei înseamnă totodată a creşte dincolo de noi înşine", întrucât semnificația plăsmuirii ei durabile rămâne, făcându-ne să rămânem în ceea ce suntem mai adevărat, dincolo de ceea ce bănuim că suntem.

VI. POZIȚIA-LIMITĂ A LITERATURII

"Ceea ce conferă operei de artă o prezență specifică este faptul că ființa accede la reprezentare", afirmă Gadamer în *Adevăr şi metodă* (pentru întreg acest capitol, a se vedea pp. 89 – 94). Pentru a verifica această teză, să vedem în ce fel aspectul ontologic al reprezentării poate fi extins la modul de a fi al *literaturii*.

Am discutat deja despre transmiterea prin limbaj şi actul lecturii ca fiind singurele condiții la care literatura pare să se supună. "Orice lectură care înțelege este din capul locului un fel de reproducere şi de interpretare". Spuneam că o astfel de lectură comprehensivă este o ascultare profundă a ritmului temporal specific operei. Atât sensul operei literare, cât şi înțelegerea sa sunt însă atât de intim legate de elementul corporal al limbajului încât "a înțelege implică întotdeauna un discurs interior". Ceea ce semnifică nu poate accede la reprezentare decât prin ființa limbajului; la fel, actul de a înțelege nu poate face abstracție de ceea ce se rosteşte, înțelegerea rostind la rândul ei ceea ce înțelege. Limbajul înțelegerii nu este limbajul literaturii, ci vocea prin care acest limbaj ajunge la reprezentare. Sigur că înțelegerea este în acelaşi timp lectură, dar o lectură ce corespunde unității textului, ce se adaptează acestui organism viu, sincronizându-şi durata cu cea a desfăşurării textuale (rămâne în suspensie literatura orală, care nu depinde deci de actul lecturii. Chiar dacă nu putem vorbi în acest caz de o lectură, este în joc o receptare activă, o înțelegere atentă care a făcut de altfel posibilă transmiterea prin limbaj a literaturii orale. "În acest sens, spune Gadamer, progresul lecturii în dauna recitării (...) nu aduce în esență nimic nou").

"Opera literară cheamă lectura", întrucât ea nu se împlineşte, ca întrebare provocatoare, decât în răspunsul celui care o citeşte. De aceea, "conceptul de literatură este în mare parte legat de cel care receptează opera". Şi nu e vorba doar de o receptare imediată, contemporană, ci şi, mai ales, de receptări ulterioare. Ce înseamnă "ulterior" în actul lecturii? Faptul că orice citire are acces la înțelegere înseamnă că în orice lectură comprehensivă literatura apare ca prezentă. Recitirea unor texte vechi dă

răspunsuri noi unor întrebări care până atunci nu au fost niciodată puse. Faptul că textul literar întreabă de fiecare dată altceva reprezintă însuşi uimitorul său dinamism; întrebările pe care textul le pune nu apar însă decât în răspunsul înţelegător al lecturii (faptul că Dante, de exemplu, poate fi altfel înţeles astăzi decât în vremea sa nu înseamnă că acum înţelegem cu totul altceva decât se înţelegea atunci, ci că lectura noastră stârneşte în text alte întrebări care îşi cer răspunsul. Este în fond problema actualităţii şi a contemporaneităţii marii literaturi. Dacă un text nu mai e apt să nască întrebări, înseamnă că el nu mai e creator de semnificaţii, nu ne mai spune nimic în plus, nimic nou, şi atunci avem problema anacronismului, a vetustităţii).

"Literatura este o funcţie de conservare şi de transmitere spirituală; de aceea ea introduce în orice prezent istoria ei ascunsă". Ceea ce literatura păstrează este o forţă pilduitoare aptă să se regenereze cu fiecare nou act de lectură în parte. Înseamnă că ea conţine o energie creatoare care dăinuie în virtutea faptului că e transmisă prin ceea ce numim tradiţie. Tradiţia însă nu e un depozit de documente, ci o istorie vie care ne mai spune ceva. Şi ne mai spune pentru că noi înşine participăm la spiritul ei formator. Tradiţia e exemplară nu pentru că vorbeşte în numele unui trecut superior prezentului, ci pentru că abia în prezent ea îşi dobândeşte adevărata valoare. Astfel că tradiţia nu valorizează prezentul *din perspectiva* trecutului, ci ridică ceea ce este mai valoros în trecut la demnitatea prezentului. Ceea ce înseamnă că "sensul normativ inclus în conceptul de literatură universală semnifică faptul că operele care aparţin acestei literaturi rămân grăitoare, cu toate că lumea căreia i se adresează este întru totul diferită". Şi aceasta pentru că astfel de opere aduc la reprezentare ceva ce are încă pentru toţi adevăr şi valoare. Şi nu poate avea adevăr şi valoare decât în măsura în care ceea ce vorbeşte în ele *ne* vorbeşte şi ne întreabă cu propriile noastre întrebări.

Caracterul normativ al tradiţiei literare plasează fenomenul literaturii într-o lumină nouă. Căci dacă, pe de-o parte, apartenenţa la această tradiţie universală este asigurată doar operelor considerate capodopere ale limbii, pe de altă parte "conceptul de literatură este mult mai vast decât cel de operă de artă literară". "Statutul literaturii se întinde asupra oricărei opere transmise în forma limbajului", ceea ce priveşte texte care se înscriu în ansamblul ştiinţelor umane (ale spiritului). În ce fel dimensiunea ontologică a artei priveşte în mod special operele literare? A aplica însă această dimensiune înseamnă a abandona criteriul pur estetic şi a vedea modalitatea în care semnificaţia devine vorbitoare în ceea ce numim literatură. Căci înţelegerea noastră nu se adresează reuşitei formale

a unei opere de artă (ceea ce ar însemna să subordonăm comprehensiunea unei conştiinţe estetice), ci vizează ceea ce opera ne spune. A viza înseamnă aici a cuprinde şi a scoate la lumină un limbaj care vorbeşte; este chiar comprehensiunea hermeneutică (sigur că axându-se pe semnificaţia unui conţinut şi nu pe realizarea formală, înţelegerea şterge diferenţele de gen şi specie; pentru ea nu este de primă importanţă faptul că ceva ni se adresează cu sens într-o poezie sau într-un text de proză, ci însuşi faptul că opera ne vorbeşte, iar această vorbire solicită înţelegerea). Ceea ce ne-ar conduce la ideea că diferenţele se şterg nu doar între genuri şi specii literare, ci şi între un text literar şi unul ştiinţific sau filosofic, întrucât toate sunt forme scripturale în care limbajul ne vorbeşte printr-un conţinut de sens. Dar, afirmă Gadamer, "diferenţa esenţială între aceste diverse « limbaje » se află altundeva, şi anume în pretenţia diferită la adevăr pe care ele o ridică". Nu numai că adevărul se spune altfel în fiecare din aceste limbaje, dar el pretinde o altă valoare expresivă. Dincolo însă de acest aspect particularizant, "există o profundă comunitate între toate operele literare în faptul că doar graţie formei semnificaţia conţinutului exprimat îşi poate produce efectul". Astfel că, din această perspectivă, înţelegerea textelor istorice, de exemplu, nu este atât de diferită de experienţa artei.

Şi totuşi, modul de a fi al literaturii (în care arta şi ştiinţa se întâlnesc) are ceva unic şi incomparabil. "Ea impune o sarcină specifică transpunerii în înţelegere". Şi aceasta pentru că un text literar este o lume străină şi îndepărtată, o lume în care vorbirea nu se comunică direct, ca într-un dialog între două persoane, ci prin intermediul scriiturii. "Nimic nu e într-o măsură mai mare urmă pură a spiritului decât scriitura, dar nimic totodată nu este mai dependent de spiritul care înţelege". A scrie înseamnă, în acest sens, a impregna realitatea cu urme ale spiritului, iar a înţelege aceste urme înseamnă a urmări ceea ce ele lasă în urmă, ceea ce ele continuă să mărturisească după ce spiritul plăsmuitor le-a părăsit. Iar ele nu mărturisesc decât unui alt spirit care înţelege conform propriului său mod de a fi creator. În aceasta constă *miracolul înţelegerii* şi al *interpretării*: "transformarea a ceva străin şi mort în ceva pur şi simplu contemporan". Nici un edificiu în ruină nu mărturiseşte mai mult despre tradiţia vie decât pagina scrisă, de îndată ce este citită şi descifrată, şi aceasta pentru că ea nu vorbeşte despre ceea ce a fost şi nu mai este, ci despre spiritul pur care încă o locuieşte. De aceea o pagină scrisă e mai vie decât un monument supus trecerii timpului şi captiv într-un spaţiu. În ea "spaţiul şi timpul par să fie abolite", în schimb trecutul vorbeşte ca prezenţă pură. Transformarea unei urme de sens fără viaţă într-un sens viu care

vorbeşte ca semnificaţie nu se împlineşte decât în şi prin comprehensiune. Orice operă de artă, orice text literar se oferă înţelegerii, unei înţelegeri a apariţiei sensului în ceea ce ia cuvântul şi participă la cuvântare. Fapt ce transcende simpla conştiinţă estetică ce ne arată calea pe care putem afla frumosul. Problema este de a înţelege actualitatea frumosului şi a arăta astfel însăşi apariţia a ceea ce în frumos vorbeşte cu sens.

VII. FILOSOFIE ŞI POEZIE

Tensiunea dintre filosofie şi poezie exprimă de fapt apropierea şi totodată depărtarea dintre concept şi imagine. Să ne grăbim să adăugăm însă că e o tensiune rodnică, întrucât ambele demersuri pornesc de la limbă şi nu se plăsmuiesc decât în interiorul unei limbi. Sunt, pe de-o parte, manifestări ale *diferenţei* pe care cuvântul le înregistrează ca atare în semnificativitatea rostirii, dar, pe de altă parte, creaţii ale aceleiaşi vorbiri, ale unei limbi *comune* care simte nevoia fie să conceptualizeze, fie să imagineze. Problema pe care şi-o pune Gadamer este aceea a modalităţii prin care "limba, unicul mijloc a ceea ce este gândit, precum şi a ceea ce e poetizat, poate realiza această comunitate şi această diferenţă".

Am văzut că în discursul obişnuit cuvântul spus nu poate sta pentru sine, ci trece întotdeauna dincolo de ceea ce spune. Lucru valabil atât pentru limbajul cotidian, cât şi pentru cel al ştiinţelor care este obligat să indice cu limpezime lucrul pe care îl desemnează şi căruia îi dă un nume inconfundabil. Dimpotrivă, cuvântul poetic, întocmai ca şi cel filosofic, stă pentru sine, în sensul că nu mărturiseşte altceva decât propria-i apariţie pe care o impune dincolo de textul sau contextul ivirii sale. El nu indică altceva, nu arată spre ceea ce el nu este, ci se reprezintă în pura sa prezenţă, *se prezintă* ca fiind ceea ce este.

Dacă am încerca acum să distingem cuvântul filosofiei de cel al poeziei, ar trebui să remarcăm că efortul de conceptualizare implică o pierdere a limbii. Dacă filosofia este o fenomenologie, ea va încerca mereu să pună între paranteze experienţa realităţii contingente, să o ridice la esenţa sa apriorică, să o reducă la generalitatea abstractă a conceptului. Efort care pare să lase în urmă simplul cuvânt, să-l depăşească în expresivitatea sa concretă. Filosofia realizează astfel transcendenţa conceptului în raport cu limba ce dispare laolaltă cu realitatea suspendată. Iar particularitatea enigmatică a artei, şi în primul rând cea a poeziei, manifestă aceeaşi tendinţă idealizantă, însă de data aceasta idealitatea creaţiei se întemeiază pe o reducţie eidetică "îndeplinită spontan", după

cum afirmă Husserl. Ceea ce cuvântul filosofiei restrânge ca urmare a unui proces de reflecţie, cuvântul poeziei realizează dintr-odată, în însăşi "trăirea" experienţei artistice. Cel dintâi ne vorbeşte cu gândul care se dispensează de cuvânt pentru a extrage, din chiar acest cuvânt absorbit în sine, principiul celor ce există dincolo de reprezentarea conceptuală. În concept, cuvântul îşi dă duhul pentru a lăsa să se întrevadă esenţa necuvântătoare, esenţa tăcută care doar astfel se poate prezenta. Cel de-al doilea ne vorbeşte cu ceea ce stă pentru sine ca imagine a unei realităţi simbolizate. Ceea ce reducţia realizează aici este de fapt nu o ridicare la esenţă, ci o sublimare ideală. În imagine, cuvântul poetic trăieşte o nouă viaţă, căci el nu lasă în urmă nimic, ci aduce mereu la ceea ce abia cu el urmează să fie.

Astfel că apropierea dintre poezie şi filosofie – acea alteritate sau non-pertinenţă semantică pe care ambele o postulează faţă de uzajul comun ori ştiinţific al limbii – pare să nu fie îndeajuns de solidă pentru a putea anula distanţa dintre ele. "Cuvântul care « stă » şi cel care dispare în ceea ce nu se poate spune nu sunt oare nişte extreme?", se întreabă Gadamer. Şi atunci, dacă lucrurile stau astfel, problema care trebuie pusă este aceea a "modului în care se comportă una faţă de alta aceste două forme de limbă eminente şi totodată contrare – adică textul poeziei care « stă » în sine şi limba conceptului ce se anulează pe ea însăşi, lăsând în urma sa orice fel de fapt petrecut". Abordată dinspre extreme, această problemă se va limpezi mai întâi plecând de la limbajul poeziei lirice iar apoi de la conceptul dialectic.

1. *Poezia lirică.* Gadamer ia ca exemplu forma radicală a acelei *poésie pure* pe care, în descendenţa lui Mallarmé şi a lui Valéry, a teoretizat-o abatele H. Brémond, cu accent în special pe muzicalitatea limbii, pe echilibrul creator între sunet şi sens (în *Prière et poésie*, Brémond afirmă: "În sensul riguros al cuvântului, poetul este o voce – *os magna sonaturum* – sau nu este. Atât timp cât cuvintele folosite nu sunt decât semne intelectuale, nu avem decât poezie latentă sau difuză, poezie virtuală, şi nicidecum poezie adevărată" (Grasset, 1926, p. 173; *cf.* şi capitolul *Le catharsis et la magie des vers*). Este cazul cel mai dificil de investigat, căci în această formă radicală a poeziei lirice se pare că cuvântul este într-atât de cuvântător, şi deci în cea mai înaltă măsură expresiv şi de sine stătător, încât se află la cea mai mare distanţă posibilă faţă de cuvântul discursului cotidian ori al celui ştiinţific. Distanţă care instaurează ea însăşi un cuvânt, dă cuvânt unei plăsmuiri ce constituie "unitatea unui discurs" a cărui semnificativitate se încheagă în ţesătura pluralităţii sale expresive. Dacă poetul, conform aprecierii lui Brémond,

este o voce, creația lui este o construcție plurivocă, o întretăiere a conotațiilor care, fiecare în parte, dezechilibrând limbajul comun, "ridică" poemul, îl face să stea în picioare. În mod paradoxal, doar acest limbaj dislocat ori chiar răsturnat așază poemul în poziția ce-i este proprie, în locul în care el poate rosti.

Nu e un simplu context, precum cel al vorbirii în care cuvântul numește abia în instanța de discurs impusă de actul comunicării. "Prin numire, ceva este chemat întotdeauna în actualitate", cuvântul însuși fiind chemare la prezență, convocare a tot ceea ce așteaptă un *semn*. Lucrul semn-ificat e lucrul chemat la o existență discursivă, lucrul al cărui grai se articulează în unitatea unui sens. Ce se întâmplă însă în poezia în care cuvântul nu mai numește ceva de dincolo de sine, nu mai cheamă nimic altceva decât propria sa strălucire, propriul său sunet? "Cum se poate alcătui un întreg din figuri sonore și din zdrențe de sens? (...) Cum să mai iasă în relief cuvântul din valurile comunicării? Cum să se mai adune în sine, dacă nu prin înstrăinarea așteptărilor mult prea obișnuite ale vorbirii?" Întrebările pe care și le pune Gadamer vizează tocmai unitatea fisurată a unui limbaj dizident, saturat cultural, dar incapabil să vorbească pe înțelesul tuturor. Pe de-o parte, cuvântul e luat de fluxul comunicării care îl banalizează, îi tocește semnificațiile, înscriindu-l pe orbita moartă a stereotipurilor. Vina însă nu e a cuvântului, ci a gândirii care, în loc să gândească pentru a putea vorbi, vorbește pentru că nu mai poate gândi. Pe de altă parte, cuvântul poeziei, în cazurile extreme, se închide în sine, căci, dorind să fie cât mai mult cu putință, sfârșește prin a-și ermetiza semnificațiile. El nu mai vorbește decât pentru sine, pentru propria sa glorie pe care nimeni nu o vede, întrucât nimeni nu e chemat să o celebreze. În primul caz, avem cuvântul obscur înstrăinat de propria sa esență; în al doilea, cuvântul obscur amuțit în slăvirea de sine. În ambele cazuri, unitatea sensului discursului este respinsă, pusă în criză. Totuși, afirmă Gadamer, "nu se renunță la unitatea de sens acolo unde este vorbire. Ea este însă condensată într-un mod complex".

Revenind acum doar la cuvântul poetic, trebuie să acceptăm că nici chiar în cea mai ermetică poezie pură unitatea de sens nu poate fi abolită în mod absolut. Ce rămâne *între* cuvintele care par să se îndepărteze unele de altele, însingurate în propria lor celebrare? Acel câmp magnetic al textului ce le cuprinde pe toate, energia pe care o degajă laolaltă în tensiunea aceluiași întreg. "Nici un cuvânt al unei poezii nu înseamnă ceea ce spune. Dar în același timp el se retrage asupra lui însuși pentru ca alunecarea în proza vorbirii și în retorica ce-i aparține să fie îndepărtată". Nici un cuvânt poetic nu vorbește fără *să lase să se*

înțeleagă, fără să dea de gândit. Ceea ce el înseamnă nu e semn a ceea ce spune. Este chiar ceea ce îl salvează de proza vorbirii și de retorica proprie, căci el nu e liber decât în aluzia unei spuneri non-pertinente, în sugestia rostirii. Dacă acest cuvânt nu arată și nu mărturisește decât ceea ce este, *ceea ce el este*, fiind mai mult decât pare să spună, se spune mai puțin decât lasă a se înțelege. Or, tocmai această sub-înțelegere îi asigură semnificativitatea apariției; doar această hiper-înțelegere îl lasă să vorbească, să stea în sine și în cuprinsul rostitor al poemului, în adăpostul unei *ascunderi deschise*.

2. *Conceptul dialectic.* Ce este însă limbă în filosofie? Dacă putem vorbi de limba filosofiei, ne referim cu siguranță la logica propoziției care nu este cea a pertinenței semantice proprii vorbirii zilnice. Alegând exemplul dialecticii hegeliene, Gadamer nu numește însă doar un caz extrem al logicizării cuvântului, ci îl extinde la orice tip de discurs filosofic. Hegel însuși a observat că "forma frazei nu are îndemânarea să exprime adevăruri speculative", adică nu are la îndemână mijloace discursive îndeajuns de performante pentru a exprima, la urma urmei, inexprimabilul. Căci ce este un adevăr speculativ dacă nu esența lucrului ajunsă la cuvânt, care se rostește ca atare în ideea sa reprezentativă (intuitivă), făcând lucrul să se arate ca identic cu sine însuși, să se prezinte pe numele său originar? Spre exemplu, prietenia ori iubirea sunt acele lucruri care se rostesc în fel și chip în retorica zilnică a unei vorbiri ce nu obosește să-și declare, cu fiecare prilej ce se ivește, iubirea de sine, filo-*logia*, acel cuvânt îndrăgostit de tot ceea ce seduce numind. Esența iubirii însă, ori a prieteniei, poate fi numită, sedusă prin cuvântul ce se adresează celui iubit, prietenului pe care îl invocăm? Dacă dorește să-și respecte menirea, filo-*sofia* nu poate fi decât contemplare a ceea ce nu poate rosti, speculație, adică reflectare a unui originar de dincolo de cuvânt. Înseamnă că adevărul speculativ, oglindit în limba filosofării, nu poate fi iubit decât cu înțelepciune, întrucât neavând nume și adresă, deci nici loc stătător al destinației, el nu poate fi chemat la rostire. Nesupus nici unui cuvânt, neconvocat de nici un destin lingvistic, adevărul nu vorbește, ci luminează vorbirea.

"Premisa comună oricărei filosofări, precizează Gadamer, e aceea că filosofia ca atare nu are o limbă adecvată misiunii sale". Limba filosofiei este conceptul, argumentația ideatică, logica propoziției care, având drept obiect ideea, gândește cu idei. Gândire exterioară lucrului gândit, întrucât interioritatea originară pe care o vizează se refuză oricărui concept-subiect impus din afară. Este poate cea mai gravă insuficiență a conceptului dialectic: el nu crește din lăuntrul lucrului, ca ceva ce poartă esența înspre cuvântul ce cheamă, ci califică în abstract o realitate vie pe

care o doreşte după chipul şi asemănarea sa. De aceea, limba filosofiei trebuie să fie, mai degrabă, rodul unei reflectări eidetice, al unui raport speculativ în care gândirea lucrului nu este - nu poate fi - altceva decât reprezentare a ceea ce în lucru se propune inteligibilului, ca fenomen vizibil, sesizabil şi interpretabil în apariţia sa *concretă*. Este un alt fel de a spune că originarul prieteniei nu există decât într-un fel de cuvânt mut ce aduce însă la articulare toate cuvintele ce rostesc prietenia, la fel cum esenţa iubirii se oferă doar în acea adâncă înţelepciune a vieţii care însufleţeşte fiecare glas prin care iubirea e adusă la viaţă. Nu putem rosti ceea ce nu putem gândi, dar gândul nespus, cel care nu *se pune* pe sine în rostirea celor pe care le gândeşte, este acel mare Cuvânt absolut, care nu defineşte, ci se pro-pune şi descoperă, nu limitează logic adevărul, ci pune cuvântul pe calea adevărului. Ceea ce înseamnă că adevărul lucrului, care este tocmai esenţa sa originară, poate fi cuvântat doar în acele gânduri-propoziţii care "oglindesc, prin urmare, în ele însele, suspendarea propriei lor «puneri»". Cuvântul pus pe cale, pro-pus de nerostibilul re-prezentat în spunerea sa, nu exprimă decât ceea ce l-a făcut cu putinţă, adică inexprimabilul însuşi, absolutul acelui mare Cuvânt care îşi pro-pune propria absenţă. O face însă în prezenţa limbii, în acel discurs care nu vorbeşte nimic, dar oglindeşte totul. Propoziţiile speculative, sau "propoziţiile-oglindă", aduc lumina la lumină, însă în limba luminată lumina ca atare dispare; ea nu vorbeşte luminând, ci locuieşte în lumina unui lucru a cărui idee se reflectă în propria sa luminare. De aceea, "limba filosofiei este o astfel de limbă ce se suspendă pe ea însăşi – nespunând nimic şi, totodată, referindu-se la tot".

Ce apropie cuvântul poeziei de cel al filosofiei? *În primul rând*, "se pare că pentru poet, ca şi pentru filosof (...) domneşte în secretul limbii aceeaşi dialectică a descoperirii şi sustragerii acestuia". Atât ceea ce am numit hiper-înţelegerea unei ascunderi deschise, cât şi pro-punerea marelui Cuvânt ce luminează şi pune în lumină înseamnă învăluire şi dezvăluire, taină şi revelare, căci, şi într-un caz şi într-altul, în limbă se ascunde mereu ceea ce ea pare să descopere. În acest sens, limba nu este decât locul unei arătări pe care nu o poate arăta, celebrarea unei apariţii de neatins în aparenţa a ceea ce vorbeşte. *În al doilea rând*, ambele cuvinte, cel poetic şi cel filosofic, "se pot rata pe sine", altfel spus pot să decadă în chiar ceea ce doresc să depăşească. Astfel, limba poeziei nu se mai prezintă pe sine ca noutate absolută a rostirii, ci reia ceea ce a fost deja spus în alt loc al ivirii poetice ori se lasă ademenită de vocabulele retoricii cotidiene. La fel, limba filosofiei se poate împotmoli în argumentaţia logică ori în sofistica goală, câştigând o iluzorie rigoare, dar pierzând

înțelepciunea iubitoare a logosului. Nici una dintre ele, în acest caz, nu mai e în stare să invoce un adevăr pe care să-l oglindească în propria sa contemplare rostitoare. *În al treilea rând*, cele două modalități ale discursului nu pot fi "false". Cine ar dori să le echivaleze măsura de adevăr cu ceva existent în afara lor nu ar face decât să forțeze o adecvare imposibilă. Trebuie adăugat însă că ele nici "adevărate" ca atare nu sunt. Chiar dacă adevărul luminează în vorbirea specifică fiecăreia, el nu se arată ca esență originară a-nonimă, ci ca strălucire ce îl vizează. Prin urmare, adevărul nu cheamă prezența negrăită a luminii înseși, ci ocrotește luminarea veșnicei sale puneri în absență.

VIII. EXPERIENȚA ESTETICĂ ȘI CEA RELIGIOASĂ

"Ca orice fel de experiență, trăirea poetică, precum și cea religioasă resimt nevoia cuvântului". Dacă poezia este configurarea grăitoare pe care o ia manifestarea unui cuvânt creator care se arată pe sine, teologia este și ea cuvântare despre Cuvânt, vorbire în care se revelează ceea ce ea spune. Problema care se ridică este aceea de a ști dacă întâlnim în ambele cazuri același cuvânt care ne vorbește în feluri diferite, spunând însă în esență *același* lucru; sau este vorba de două experiențe distincte care se exprimă în moduri diverse ale discursului, spunând în esență, fiecare în parte, *altceva*. Pentru a înțelege această problemă în adevărata ei natură, trebuie să scoatem la lumină faptul că ea implică o anumită pre-înțelegere; este deci o problemă prin excelență hermeneutică. Discursul poetic și cel religios sunt fixate în texte, înghețate într-o scriere care necesită să fie înțeleasă. Înțelegerea nu face altceva decât să cheme textul la vorbire; dificultatea unui text este exorcizată tocmai prin faptul că înțelegerea face textul să vorbească din nou. Aspect care nu clarifică în nici un fel problema, ci, dimpotrivă, o adâncește. Punându-ne întrebarea "cine vorbește aici?", poezia și religia ne dau fiecare răspunsul său propriu. Textul poetic vorbește de la sine și reușește să o facă prin arta scrierii; el este *creator* de vorbire. Textul religios slujește cuvântul Altuia care vorbește; el este *investit* cu darul vorbirii. Avem de-a face, după Gadamer, cu două genuri de texte eminente, unul literar (în sens larg: poetic), iar altul sfânt (în sens larg: religios).

1. *Textul eminent literar (poetic)*. "Textul eminent este unul pe care îl citim ca text, așa încât suntem direcționați (...) asupra faptului că «stă scris»". În plus însă față de această definire a textului în general,

textul literar este ceva "țesut din fire, în așa fel încât are coeziune în el însuși", o izotopie proprie care îi asigură autonomia. Un astfel de text nu trimite înapoi către ceva rostit, nu vizează o spunere pre-existentă în realitate, ci se rostește pe sine însuși. Vizarea sa nu e alta decât ceea ce el spune din momentul în care *începe* să spună. În acest sens, textul literar este un început, o origine absolută a spunerii, ca atare o mereu proaspătă noutate. Înțelegerea unui astfel de text se confruntă cu un *de-la-sine-înțeles* care face ca textul să "țină", să fie de sine stătător, cu alte cuvinte ea se confruntă cu o *libertate*.

Libertatea pe care și-o arogă textul este chiar aceea a creativității. Ceea ce pare să vină în contradicție cu afirmarea adevărului: "ce fel de pretenție la adevăr e aceasta, dacă se însoțește cu libertatea născocirii?" Ce fel de adevăr survine în creația textuală, dacă aceasta e liberă să plăsmuiască orice? Or, creația poetică vrea să vorbească cu sens despre ceva adevărat, "mărturisește ceva ce ține să fie adevărat". Este ceea ce Gadamer numește *non-distincție estetică* ori *hermeneutică* prin care, după cum am amintit și în alte ocazii, se realizează trans-apariția reprezentatului în reprezentare (în *Intuiție și plasticitate*, Gadamer precizează: "În experiența artei, trebuie să păstrăm îmbinarea aspectului formal cu cel de conținut. Acesta este sensul non-distincției estetice"). Ceea ce înseamnă că adevărul (sau ceea ce se spune pe sine ca adevăr) se creează în chiar spunerea în care el devine vizibil. Arătarea sa este tocmai prezența care îl înfățișează ca ființă vie vorbitoare. Ceea ce ne satisface și ne împlinește din punct de vedere estetic nu este o configurare formală, ci un conținut de sens care *ne* vorbește, ni se adresează într-un limbaj care e însuși cel al înțelegerii noastre.

Dacă raportăm tot ceea ce am spus la tradiția mitică, se pare că asistăm la o unitate indisolubilă între discursul poetic și cel religios. Miturile trimit întotdeauna dincolo de ceea ce spun. Această trimitere dincolo se realizează, în primul rând, în însuși specificul mitului, acela de a povesti. A povesti înseamnă a prezenta fapte mereu noi prin intermediul unui act lingvistic inepuizabil. Cel care povestește vorbește despre ceva ce nu se termină, ceva ce se reînnoadă fără încetare pe același fir narativ. Ceea ce se întâmplă trece în povestire, astfel încât ceea ce se povestește se întâmplă ca atare, *apare* ca întâmplare ce se comunică. Dacă însă, în cazul miturilor, povestirea vorbește despre o intervenție divină, cuvântul vizează ceva situat dincolo de sine. Zeul nu vorbește în cuvântul care îl povestește, ci este vorbit, arătat drept ceva ce nu inspiră vorbirea, ci îi așteaptă chemarea. În al doilea rând, trimiterea dincolo ține de invocare sau de numire. Or, a invoca în ceea ce povestim înseamnă a numi ceva ce nu

suntem noi, a chema pe nume o prezenţă care nu este presupus să apară decât în urma acestei interpelări. Atât povestirea cât şi invocarea, arătând dincolo de ceea ce spun, par să confirme afirmaţia că mitul împleteşte discursul poetic cu cel religios. Dar în acest caz nu se înfăptuieşte decât un pas spre literatură, adică spre opera al cărei cuvânt nu povesteşte decât pentru a se povesti. Cuvântul poetic este unic şi incomparabil deoarece el nu realizează o trimitere dincolo, nu trece înţelesul – şi înţelegerea – spre ceva ce nu este el. Dacă mitul se înrudeşte cu literatura prin specificul narativ, el aparţine de religie prin faptul că vizează o prezenţă transcendentă. El nu arată realitatea *ca şi cum* ar fi altceva, ci un *alt* fel de realitate. De aceea Gadamer afirmă că "pasul spre «literatură» pe care îl face o atare tradiţie mistică şi poetică (...) este pasul de la povestirea de mituri la operă". Este chiar pasul care desparte discursul mitic de cel literar; în timp ce componenta narativă va hrăni imaginaţia creatoare de universuri ficţionale, latura invocaţională stă în miezul oricărei întâlniri kerygmatice cu divinul. Ambele aspecte ce deschid căi diferite răspund de fapt unor nevoi profunde ale omului: nevoia de a se povesti şi aceea de a se transcende.

Problema însă care rămâne este de a şti "ce este implicat, propriu-zis, în faptul că ceva devine « literatură », că, altfel spus, a devenit într-atât operă sau text încât poate fi făcută să vorbească ca atare, ca «literatură»"? Problema este, prin urmare, de a şti ce face ca un text să devină autonom, să vorbească şi să se propună ca eminent. Or, *eminenţa* textului este strâns legată de *idealitatea* literaturii. Textul creat, văzut ca *ergon*, ca operă, dobândeşte un caracter ideal în raport cu realizarea sa ca atare, dar şi cu orice realizare comprehensivă a sa. Textului aflat în ipostaza sa ideală, de realizare ca operă, nu îi corespunde nici un vorbitor: autorul a încetat să mai existe, cititorul său ideal nu se va naşte niciodată. Astfel încât el e singurul care vorbeşte, singura fiinţă grăitoare ce depune mărturie despre propria sa fiinţare. Gadamer desprinde din idealitatea textului de sine vorbitor o concluzie generală: "idealul unei asemenea deveniri grăitoare a textelor ca texte include, ca ultimă consecinţă, intraductibilitatea". Nu este vorba atât de dificultăţile întâmpinate în traducerea unui astfel de text ideal într-o altă limbă, ci de intraductibilitatea sa într-un alt tip de discurs. Forma extremă a acestui fenomen este amintita *poésie pure*, configuraţie ideală în care semnificaţia şi sunetul se cumpănesc, înlocuind legăturile sintactice cu armonia unităţii de sens a discursului. Ceea ce nu înseamnă o evaporare a "realităţii" sale în spatele unei presupuse idealităţi "supra-reale"; unificarea sensului şi sunetului creează acea realitate ideală în care ceea ce apare şi semnifică

este chiar ceea ce vorbeşte într-un fel de suspensie fenomenologică a vorbirii, în tăcerea elocventă a esenţei în care totul tinde să se resoarbă. Astfel încât idealitatea textului literar este eminenţa sa simbolică, acea pregnanţă sublimă şi gratuită ce îşi sfidează deopotrivă creatorul şi interpretul.

2. *Textul eminent doveditor (religios)*. Este vorba de Scriptură, textul sfânt înţeles ca document autentic (*Urkunde*) al revelaţiei divinului. În textul cărţii sfinte nu întâlnim o raportare generală la universalitatea divinului (precum în religiile mitice ale antichităţii), ci relatarea unei istorii pe care revelaţia o atestă şi o autentifică (lucru valabil pentru toate cele trei religii monoteiste abrahamice, ale Cărţii: iudaism, creştinism, islamism). Mai mult însă decât un simplu document atestator, Scriptura (în speţă Vechiul Testament) pretinde a fi Cuvântul lui Dumnezeu, Cuvânt care impune şi cere credinţa într-o lege ce *leagă* pe credincioşi într-o comunitate religioasă. De aceea, pentru iudei, Textul sfânt este un document întemeietor, dovada autentică a începutului tradiţiei. Cu totul altfel se prezintă însă Noul Testament în raport cu tradiţia creştină. Supunerea faţă de cuvântul legii este înlocuită cu credinţa în Cuvântul însuşi, într-un logos ce vesteşte şi făgăduieşte. Diferenţa dintre lege şi făgăduinţă se articulează pe conceptul de libertate. Legea obligă la supunere şi ascultare; ea constrânge şi restrânge fără să promită decât o mântuire îndepărtată. Dimpotrivă, a făgădui înseamnă a întinde o punte către celălalt care păşeşte deja în întâmpinarea ta, acceptând astfel mesajul pe care îl cuprinde mâna întinsă. Astfel că "mesajul Evangheliei este o ofertă liberă, păstrată deschisă – şi mesajul este îmbucurător doar pentru cine o acceptă". Evanghelia este chiar vestea cea bună a tămăduirii, buna-vestire a libertăţii, deschiderea ce se oferă celui liber să o primească. Şi nu o poate primi decât în credinţa ce ascultă *kerygma*, Cuvântul ce vesteşte şi cheamă credinţa în lumina vestirii. În acest sens, buna-vestire este o bine-cuvântare, o bene-dicţie, buna rostire despre supremul Bine.

Consecinţa hermeneutică pe care Gadamer o deduce din acest caracter specific mesajului evanghelic este absoluta sa oferire, adresa cu care este învestit, deschiderea către toţi cei ce i se deschid. În acelaşi timp, mesajul trebuie transmis, propovăduit şi deci oferit înţelegerii. A transmite (*ausrichten*) înseamnă aici a îndrepta ceea ce este strâmb, a înălţa la dreapta credinţă şi slujire, a îndeplini în spirit ceea ce spune litera cuvântului. Spunând că mesajul transmis este oferit înţelegerii, spunem de fapt că sensul nu numai că trebuie să ajungă la destinatarul său, ci îl pătrunde cu tot ceea ce îi oferă, marcându-i destinul, însemnându-i viaţa pe care o înalţă şi o investeşte cu un nou înţeles. În acest caz, putem

spune, într-adevăr, că rostul cuvântului propovăduit este rostuirea, "traducerea" sa în înțelegerea tuturor. De aceea, "o traductibilitate universală [și, am adăuga, o comprehensiune universală, *n.n.*] aparține esenței mesajului creștin".

Or ceea ce se transmite în acest mesaj este un conținut de sens paradoxal, un scandal logic. Ceea ce se propune înțelegerii sfidează așteptarea firească a unui adevăr ce se pre-dă; înțelesul mesajului creștin se pune în înțelegere ca adevăr ce dă de înțeles, ce lasă să se înțeleagă. Punerea aceasta în comprehensiune este donația prin care adevărul se prezintă ca sub-înțeles, ca stranietate a sensului celor vestite. Cuvântul propovăduit trebuie astfel interpretat în interioritatea celui ce îl primește și îl rostește. Cuvântul transmis este *deja* interpretat, *deja* înțeles în măsura în care în el vorbește un adevăr nealterabil *acceptat* ca atare. Hermeneutica creștină culminează cu înțelegerea cuvântului credinței, cu asumarea unei făgăduințe ce se rostește ca mântuire. Credința nu poate fi înțeleasă decât în sensul harului, adică prin participarea la lucrarea naturii divine în noi. "Acest lucru, afirmă Gadamer, este îndreptat împotriva *oricărei* așteptări a naturii umane", căci ceea ce natura umană așteaptă în mod firesc nu este ceea ce în ea o așteaptă: o altă natură, divină, care cheamă și se lasă chemată, care dă sens rostirii și cere să fie rostită. Exigența creștină fundamentală înseamnă postulare a unei alterități în și pentru care toate valorile lumii apar sărăcite. Dar ceea ce este astfel împuținat este oarecum absorbit și transfigurat, convertit nu la un adevăr pe care cuvântul îl spune, ci mai degrabă la o mărturie cu neputință de ocolit. Cuvântul credinței este crezut pentru că el depune mărturie, mărturisește o adeziune și în același timp stă ca dovadă. Este ceea ce îl diferențiază de cuvântul poetic ce nu se dovedește decât pe sine. Am putea spune că idealitatea cuvântului religiei este însăși credința în ceea ce el dă de înțeles trezind la o nouă înțelegere. Totuși, atât teoria artei cât și fenomenologia religiei vorbesc despre simbol ca semn în care ceva recunoscut ajunge la reprezentare.

Am văzut că *simbolul* este un intermediar prin care cunoașterea noastră este trimisă spre ceva pe care îl re-cunoaște. Nu este vorba de o trimitere înapoi la ceva deja-cunoscut, la o înlocuire a ceva comun, ci de mărturisirea unei apariții care ne leagă în cuprinsul aceleiași recunoașteri. Căci ceea ce recunoaștem în simbolul operei de artă este propria noastră lume, pe noi înșine care suntem aduși acasă, în sălașul recunoscut al existenței. Nu același lucru se întâmplă însă în simbolul religios. "Ce înseamnă, în actul încarnării și în mesajul pascal, recunoașterea în sensul expresiei «acesta ești tu!»?", se întreabă Gadamer. Făgăduința în care

credem şi pe care o urmăm nu ne procură acel sentiment al întoarcerii acasă pe care ni-l oferă simbolul artistic. Dimpotrivă, nu viaţa lumii ne este înfăţişată în adevărul şi în splendoarea frumuseţii ei, ci precaritatea acestei lumi, sărăcia şi pătimirea acestei vieţi. Cuvântul creştin fisurează viaţa, o pune în criză, o expune asumării mântuitoare a morţii. Spunându-ne "acesta eşti tu!", arta ne prezintă deschiderea vieţii spre ceea ce în ea şi în adâncul omului nu încetează să se rostească. În acelaşi "acesta eşti tu !" însă, creştinismul ne arată imaginea răsturnată a vieţii amuţite în păcat şi răscumpărate de cuvântul lui Iisus. Pentru artă, chipul omului este un simbol în care ne recunoaştem umanitatea creatoare; pentru creştinism, *ecce homo* este o recunoaştere a naturii create.

Legând acum cele spuse de conceptul de *semn*, luat în înţelesul său religios, putem afirma că textul sfânt se adresează credinciosului împărtăşindu-i un semn. Actul prin care semnul este destinat celui ce crede este o semn-ificare personală a mesajului transmis. "Semnul este ceva dat numai aceluia care e în stare să-l ia ca atare", în natura sa incontestabilă de *arătare*. Heraclit spunea, în fr. 93, că "zeul din Delphi nici nu vorbeşte, nici nu tăinuieşte nimic, ci arată". Arătarea semnică nu este o vorbire dezvăluitoare, dar nici o întăinuire absolută, ci aducerea la vedere a ceea ce trebuie văzut. Arătarea, în dublul ei sens de indicare şi de apariţie, trimite către ceea ce arată, înfăţişând vederii nu prezenţa în sine, ci sensul în care ceva este adus la prezenţă, calea pe care ceva vine şi se prezintă, sur-vine în întâmpinarea privirii. În esenţa ei, arătarea este adresare, desemnare şi destinare, adică semnificare. Chiar dacă în artă ceea ce se arată este o mărturie ce vesteşte propria sa apariţie, această recunoaştere rămâne o experienţă diferită de recunoaşterea semnului religios, niciodată arbitrar şi nemotivat, întotdeauna *arătător*, adică *purtător* al unui mesaj de dincolo de el, şi *păstrător* al unui sens transcendent. Radicalitatea ofertei sale nu este decât în aparenţă virtutea inovatoare a artei. Noutatea cuvântului poetic este absoluta sa originalitate, non-pertinenţa creatoare a unui mesaj personal adresat tuturor. Radicalitatea şi exigenţa cuvântului religios nu se propun în primul rând ca noutate, ci ca alteritate; am putea spune că el este nou *întrucât* este altul, voce a Altuia care, adresându-se tuturor, nu arată decât persoana concretă a celui ce crede, nu cheamă pe nume decât pe cel care o ascultă şi îi mărturiseşte chemarea. Cuvântul poeziei şi Cuvântul religiei sunt mica şi, respectiv, marea retorică a libertăţii şi a adevărului eliberator.

RESTAURAREA SENSULUI

"Nu credem că înțelepciunea poate să se lipsească de Dumnezeu, nici că ideea ființei sau a ființei ființării pot să i se substituie pentru a călăuzi semnificațiile spre unitatea de sens fără de care nu există sens".

Emmanuel Lévinas,
La signification et le sens

I

DESPRE ÎNȚELEGERE

(RUDOLF BULTMANN)

Însemnările de față s-au făcut pe marginea ediției franceze a cărții lui Rudolf Bultmann, *Foi et Compréhension*, II (*eschatologie et démythologisation*), Editions du Seuil, Paris, 1969

1. SPERANȚĂ ȘI DEMITOLOGIZARE

În abordarea temei puse în discuție, cu referire la caracterul speranței în creștinismul primitiv, Bultmann face două remarci. În primul rând, speranța creștină așteaptă ziua mântuirii sau apariția lui Hristos, revelația sa viitoare, eveniment ce marchează sfârșitul lumii vechi și, în același timp, nașterea celei noi. Or, evenimentul acesta eshatologic pare iminent; săvârșirea mântuitoare a timpului este resimțită cu o deosebită acuitate "în zilele acestea mai de pe urmă" (*Ev* 1, 2), "la sfârșitul veacului" (*Ev* 9, 26), când Iisus s-a arătat spre ștergerea păcatului, căci jertfa sa nu poate fi decât semnul că "sfârșitul lucrurilor s-a apropiat" (1 *Pe* 4, 7). În al doilea rând, speranța concepută astfel nu are în sine nimic specific creștin. Ea vine din iudaism; singura diferență constă în faptul că speranța iudaică așteaptă ziua Domnului, venirea lui Dumnezeu ca judecător și mântuitor, pe când speranța creștină își află împlinirea în persoana lui Hristos, "Fiul Omului" și trimis al lui Dumnezeu. Alături de concepția iudaică asupra speranței, e de semnalat concepția elenistică a gnozei; Dumnezeu nu mai e așteptat să se pogoare în lume ci, dimpotrivă, speranța vizează aici părăsirea acestei lumi, eliberarea sufletului din temnița materiei și înălțarea la adevărata patrie a lumii de Lumină. Nu e nici o îndoială, după Bultmann, că aceste două concepții necreștine – cea

iudaică şi cea gnostică – sunt *mitologice*, deoarece ambele îşi reprezintă lumea transcendentă şi divină a mântuirii şi a luminii ca pe o sferă situată în spaţiul cosmic, deasupra lumii noastre pământeşti. Diferenţele dintre ele aproape că nu mai contează în acest context. Tot în străvechea imagine mitologică e circumscrisă şi reprezentarea eshatologică, dat fiind că sfârşitul lumii nu e produs de evenimente naturale, ci are loc în urma intervenţiei unor Forţe supranaturale.

Pentru gândirea omului modern însă, felul acesta mitologic de a înţelege lucrurile a devenit străin. Atât concepţia iudaică a speranţei, cât şi cea gnostică "sunt legate de o viziune asupra cursului istoriei". Fie că e vorba de istoria poporului evreu, o istorie a mântuirii unui popor ales care mântuie, la rându-i, întreaga lume, fie că e vorba de o cosmologie ce explică naşterea pământului şi apoi redobândirea patriei cereşti, aceste reprezentări religioase ale istoriei sunt perimate nu pentru că omul de astăzi nu le-ar mai putea afla un sens adânc, ci pentru că lumea în care trăim este rezultatul unor noi paradigme existenţiale. Viaţa noastră nu se mai poate împleti cu credinţa într-un mit străin de orice fundament ontologic concret. Nu mai suntem contemporanii unor evenimente atunci când acestea nu se mai pot actualiza ca adevăr, când din actul lor viu şi mereu repetabil nu a mai rămas decât o semnificaţie neacoperită, adică necreditată ca valoare a realului.

Se ajunge astfel la problema *demitologizării*. E vorba oare, se întreabă Bultmann, de a releva un sens permanent al reprezentărilor mitologice, de o intuiţie fundamentală a esenţei existenţei? În acest caz, orice mitologem ar conţine în sine posibilitatea unui dat comprehensibil pe care nu ne rămâne decât să-l exprimăm în concepte moderne. Iar mitologia creştină primitivă a fost deja demitologizată în momentul în care *parusia*, ca survenire eshatologică, era trăită prin anticipaţie în epifania sa cultuală, liturgică. Imaginea iudaică a speranţei a fost şi ea demitologizată, însă altfel, având în vedere că a mutat întrebarea referitoare la sensul istoriei din sfera religioasă în cea profană. Astfel *secularizată*, speranţa este intim legată de mersul istoriei al cărui sens nu se dezvăluie decât în propria sa devenire şi, mai mult, din perspectiva ultimului său termen. Speculaţia aceasta în legătură cu viitorul şi cu sfârşitul istoriei (înţeles ca scop al fericirii universale) ascunde în sine, chiar dacă sub aparenţa profanării (vezi dialectica Spiritului în hegelianism şi de aici dialectica socială în marxism), sâmburele eshatologiei creştine primitive. Problema e însă de a şti dacă demitologizarea pe calea secularizării a înţeles cu adevărat sensul mitologiei, sau a răstălmăcit vechea înţelegere religioasă a existenţei

umane. Demitologizarea nu poate renunţa la dimensiunea sacră a oricărei reprezentări mitologice. Dacă neagă numinosul, ea răpeşte omului speranţa însăşi, lăsându-l de izbelişte într-o lume fără Dumnezeu, aruncându-l într-o istorie ce nu mai poate spera decât în propria ei împlinire de sine.

Pe de altă parte, asistăm la o demitologizare prin *spiritualizare*, în cazurile în care se speră într-un ideal mântuitor a cărui perfecţiune va transfigura, la timpul cuvenit, întreaga umanitate. Este o imagine lipsită de concreteţe, o utopie în care omul se complace cu sentimentul că poate scăpa din limitele impuse de condiţia sa istorică. Întâlnim astfel de concepţii demitologizante în pietism sau chiar în quietism; ele propovăduiesc un fel de regat spiritual în care iubirea contribuie la realizarea împărăţiei lui Dumnezeu în această lume (este poate şi cazul moralei kantiene pentru care împărăţia lui Dumnezeu însemna de fapt suveranitatea finalităţilor morale, - şi pornind de aici, întreaga teologie a veacului al XIX-lea).

Dacă în cazul secularizării, acţiunea speranţei este limitată la devenirea istorică a lumii acesteia, în cazul spiritualizării speranţa se moralizează, tânjind către o lume himerică. Ea păstrează însă ceva din semnificaţia originară, şi anume motivul precarităţii lui "aici şi acum", şi prin urmare dorinţa transcenderii. Speranţa secularizată e obligată să se mulţumească cu promisiunea acţiunii de transformare a lumii, clădind pe insuficienţa acesteia o falsă suficienţă; ea e convinsă că această lume e singura lume. Speranţa spiritualizată ţinteşte mai adânc; ea ştie că doar o realitate ce transcende lumea destinului poate să-i confere omului împlinirea; ştie deci că această lume nu e singura lume. Se bazează însă tot pe acţiunea omului, sperând de fapt în puterea lui de a-şi transcende condiţia. Credinţă prin care abandonează sensul major al vechii speranţe conform căruia desăvârşirea vieţii omeneşti nu poate fi rezultatul efortului uman, ci un dar de dincolo, darul pe care ni-l oferă harul divin. Doar că gândirea mitologică şi-a reprezentat acest sens transcendent în culorile imanenţei, coborându-l la nivelul înţelegerii mundane. "Când ne dăm seama că ceea ce caracterizează gândirea mitologică este transpunerea lui Dincolo într-un dincoace şi când renunţăm întru totul la această transpunere, abia atunci adevărata intenţie a reprezentării mitologice a speranţei e uşor de recunoscut". Va deveni explicită însă într-o altă modalitate a demitologizării ce se originează în Noul Testament.

Speranţa iudaică aşteaptă sfârşitul lumii pentru că acest sfârşit corespunde cu începutul mântuirii. Speranţa creştină primitivă crede într-un viitor iminent, aşteptând ivirea lui Hristos ca pe un eveniment

transfigurant. Pentru Sf. Pavel însă, acest eveniment s-a produs deja prin venirea lui Iisus; cel ce crede în această survenire, crede în manifestarea harului divin, înnoindu-se pe sine însuşi, deschizându-se spre o viaţă nouă. În viziunea lui Ioan, acest moment reprezintă chiar judecata lumii ce îi desparte pe cei ce cred (pentru ei vederea Luminii înseamnă renaşterea în prezent) de cei ce nu cred (judecaţi deja pentru orbire). Cu toate că e vorba de experierea harului încă din lumea de aici, nu putem atribui acestei concepţii calificativul de "spiritualistă", din simplul motiv că spiritualismul ignoră raportul dialectic dintre prezent şi viitor, în sensul că prezentul e determinat de viitor şi nu se poate împlini în ceea ce este decât privind spre ceea ce va fi. Nefiind un răstimp static, prezentul se află la confluenţa trecutului şi a viitorului: "Fie că omul moare neîncetat laolaltă cu trecutul ce dispare neîncetat, fie că trăieşte din viitor". Crezând în Dumnezeul viitorului, el trăieşte de fapt în Cel al prezentului. Prezent transfigurat de har doar în măsura în care se eliberează de înrobirea faţă de trecut şi se deschide robindu-se viitorului – unui viitor întru Dumnezeu. Deschidere ce nu are nimic în comun cu o proiecţie a dorinţei sau a imaginaţiei, şi aceasta din două motive: 1. nu pot proiecta ceva decât în afara vizibilului, ceva pe care îl privesc înainte de a-l atinge, şi 2. orice proiecţie este un obiect certificat de voinţa actualizării, ceva pe care îl realizez ca propunere în act. Or, speranţa nu vede ceea ce speră (un obiect pe care şi-l propune) şi nici nu speră ceea ce vede (ceea ce voinţa i-ar certifica). Când spun: "Sper să plec mâine la munte", vreau să spun: "Nu sunt sigur..., dar mi-ar place..., aş dori...". Speranţa e tocmai tensiunea dintre îndoială şi dorinţă, dintre incertitudine şi voinţa de certitudine. Ea nu e o privire obiectivantă, ci însuşi subiectul în care se naşte privirea. De aceea, deschiderea de care vorbeam este legată doar de credinţa în revelaţia vieţii în moarte. Este tocmai sensul reprezentărilor mitologice ale speranţei: triumful asupra morţii şi desăvârşirea vieţii.

*

"Prin *demitologizare* înţeleg un *procedeu hermeneutic* ce interoghează enunţurile sau textele mitologice asupra sensului lor real". Definiţia lui Bultmann implică două presupoziţii: 1. mitul vorbeşte despre realitate dar într-o manieră inadecvată deoarece, în dorinţa sa de a exprima această realitate, textul îi ascunde sensul real; 2. realitatea poate răspunde unei înţelegeri de tip hermeneutic, cu alte cuvinte poate fi întrebată despre înţelesul ce se dezvăluie doar într-un act comprehensiv. Depinde însă de ceea ce înţelegem prin *realitate*. Dacă ne referim la "lumea reprezentată într-o privire obiectivantă", pe a cărei raţionalitate clădim o existenţă

determinată, ne găsim în teritoriul științelor naturii. A înțelege astfel realitatea înseamnă în sine a o demitologiza, adică a-i afla o cauzalitate imanentă ce o pune în acțiune și îi susține mișcarea. O realitate înțeleasă în acest fel poate fi omul însuși, atunci când se supune privirii obiectivante, transformându-se în obiect; el devine spectatorul atemporal al propriului eu ce trăiește în timp. Este și cazul istoricului ce încearcă să explice evenimentele istorice ca pe niște obiecte înghețate pe care le scoate din fluxul duratei.

Dacă însă înțelegem prin realitate o *existență* (nu e real decât ceea ce există), imaginea obiectivă se impregnează de individualitatea subiectului ce percepe, astfel încât o concepție asupra istoriei este o concepție istorică, un mod de a gândi timpul din perspectiva trecerii. Este chiar "realitatea omului ce există istoric", cu alte cuvinte a omului ce hotărăște asupra propriei sale vieți. Dacă "istoria este câmpul deciziilor umane", ea poate fi înțeleasă ca actualizare a posibilităților înțelegerii de sine a omului. Existența interpretului devine principala problemă a *interpretării existențiale* a istoriei, căci comprehensiunea nu poate face abstracție de eul comprehensiv a cărui existență istorică este un act semnificant specific uman. Decizia de a înțelege este în același timp o înțelegere a existenței de sine; decizie în privința trecutului pe care îl pune sub semnul întrebării (ceea ce s-a hotărât ca manifestare actualizantă poate fi înțeles altfel din perspectiva unui prezent ce își impune propria semnificație), dar și cu privire la un viitor comprehensibil încă din prezent. Ființa autentic umană este existență, în sensul că e un eveniment ivit dintr-un trecut mereu reașezat și deschis spre un viitor pururi viu. Este tocmai libertatea ce face ca ființa istorică să nu trăiască niciodată într-o realitate închisă (aceea a animalului care nu este decât ceea ce este), ci într-o istorie, adică într-o realitate ce nu-i îngăduie oprirea, fiindu-i mereu în față, precedând-o în ceea ce este deja (ca posibil) înainte de a fi (ca act). Departe de a fi doar ceea ce este, omul dă sens unui eveniment istoric pe care îl înțelege dinspre ceea ce va fi. Astfel încât putem spune, apelând la un cuvânt folosit de Fénelon, că "futuriția" (*la futurition*) este însăși realitatea omului. Viitorul ține de esența evenimentului, la fel cum sensul istoriei nu se manifestă decât în sensul clipei, în existența reală semnificantă doar în clipa hotărârii.

Întrebarea care se pune este de a ști dacă interpretarea existențială și reprezentarea obiectivantă se contrazic una pe cealaltă, dacă ele vorbesc de două realități diferite sau de o realitate dublă. Ceea ce ar constitui însă o falsă deducție, afirmă Bultmann, "căci în esență nu există decât *o realitate* și *un adevăr* al enunțului privitor la un același fenomen".

Ceea ce nu impietează asupra ambivalenței înțelegerii realității unice a fenomenului, în funcție de dubla posibilitate a omului de a exista. În existența inautentică, înțelegerea se adaptează determinismelor mundane, urmărind stăpânirea unei lumi sub judecata căreia, de fapt, se așază. Privirea obiectivantă nu face decât să materializeze limita, investind-o cu puterea unui obstacol îndârjit, de neînvins. În existența autentică însă, înțelegerea se simte chemată atât de un trecut încărcat de posibilități comprehensibile, cât și de viitorul ce deschide în evenimentul prezent un orizont de semnificare. În adevărul lor însă, cele două tipuri de înțelegere trebuie privite ca un raport dialectic, deoarece hotărârea de a alege existența autentică se ia în timpul (în trupul) acestei lumi; omul responsabil de sine, tocmai pentru a-și hotărî propriul destin în lume, nu poate face abstracție de realitatea obiectivă a lumii. Important e să nu se piardă în inautenticitatea acestei posibilități naturale, cedând ispitei de a investi în "certitudinea" mundaneității, pierzând astfel autenticitatea existenței. Căci adevărata istoricitate a ființei umane nu ține de istoria lumii, ci de istoria *trăită*. Ca persoană, omul istoric se situează deasupra istoriei lumești. "Este prin urmare foarte limpede că interpretarea existențială a istoriei are nevoie de observația obiectivă a trecutului istoric", întrucât sensul unui fenomen (și cu atât mai mult sensul fenomenului uman) nu se revelează decât într-o interpretare a "faptului" istoric, așa cum se oferă el mai întâi privirii obiectivante, cea care surprinde (cu rigoarea rațiunii, dar și cu aproximația de rigoare) ceea ce a fost, pentru ca înțelegerea să înfățișeze fenomenul astfel "lămurit" unei decizii a prezentului: este clipa în care existența este deja ceea ce va fi.

Întorcându-ne la problema demitologizării, putem spune că știința istorică nu privește decât continuitatea evenimentelor, desfășurarea lor de la cauză la efect. Cum poate ea înțelege fenomenul istoric al credinței? Doar ca manifestare a încrederii în acțiunea divină, fără să poată surprinde însă realitatea ce îi corespunde. "Orice realitate ce se află dincolo de realitatea vizibilă pentru privirea obiectivantă nu este vizibilă pentru ea". Realitatea invizibilă trece drept mitologică, deoarece e transcendentă oricărei obiectivări. Nu e vorba însă aici de un act de secularizare, căci înțelegerea istorică trebuie să-și pună întrebarea asupra *sensului discursului mitologic*, care este de fapt un fenomen istoric. Vorbind despre o realitate neobiectivabilă, dar care pentru om are o importanță hotărâtoare, mitul propune o înțelegere determinată a existenței umane; aruncat într-o lume neînțeleasă, supus unui destin tainic, omul e dependent de puterile lumii de dincolo. Mitul dă de înțeles că ceea ce transcende realitatea obiectivă nu poate fi înțeles. Și cu toate acestea,

gândirea mitologică obiectivează în mod naiv transcendentul, imaginându-l ca pe ceva îndepărtat şi inaccesibil, conferindu-i aura magică a unei puteri supraomeneşti. Demitologizarea urmăreşte tocmai să dezvăluiască adevărata intenţie a mitului, degajând sensul ascuns în imagini şi simboluri. O face însă într-un limbaj, la rându-i, mitologic, adică obiectivant?

Trebuie să răspundem mai întâi la o altă întrebare: "discursul privitor la acţiunea divină este în mod necesar un discurs mitologic sau poate şi trebuie să fie şi el interpretat existenţial?" Nefiind însă un fenomen mundan constatabil în mod obiectiv, acţiunea divină nu poate fi referentul unui discurs decât dacă avem în vedere existenţa care este obiectul acestei acţiuni. În acelaşi timp, acţiunea divină lucrătoare în existenţă este un eveniment existenţial, neobiectivabil şi deci nedemonstrabil. Orice astfel de întâlnire între acţiunea divină şi existenţa umană are loc într-o situaţie concretă, în care lucrătoare nu e o cauzalitate accesibilă privirii obiectivante, ci voinţa neştiută a lui Dumnezeu. E vorba de o *taină* şi nu de un *miracol*. În legătură cu acest din urmă aspect, trebuie precizat că Bultmann distinge între taină (*Wunder*) – acţiunea autentic eshatologică purtătoare – şi trezitoare – a adevăratului sens al transcendenţei – şi miracol (*Mirakel*) care mitologizează şi obiectivează acţiunea divină. Ca atare, pentru a înţelege sensul tăinuit, miracolul trebuie demitologizat. Cu atât mai mult cu cât această înţelegere nu se poate exprima drept mărturie a unui adevăr general, ci ca mărturisire a unei luminări personale. Şi ca des-tăinuire? Nu, pentru că ceea ce e mărturisit este un adevăr al existenţei concrete, o experienţă ce nu poate fi destăinuită, ci doar încercată în singularitatea ei; e vorba de o înţelegere existenţială – de sine – a omului.

Vorbind despre acţiunea divină ca despre o taină, credinţa o *vede* în evenimentele lumii, întrerupând continuitatea lor naturală, înscriindu-le pe o orbită transmundană. Ceea ce explică afirmaţia conform căreia "un eveniment istoric este totodată un eveniment eshatologic". Evenimentul ce mă marchează şi mă implică în propria-mi existenţă, clipă de clipă, este o apariţie de ordin istorial în măsura în care este un *aveniment* ("*un avènement*") eshatologic, adică o survenire a sensului transcendent în prezentul istoric al lumii. Avenimentul este singurul eveniment ce nu poate fi actualizat şi prezentificat cu ajutorul amintirii (spre deosebire de evenimentele istorice profane sau de miracole), căci neţinând prin nimic de trecut, el nu e un obiect datat pe care mi l-aş putea re-da printr-o reprezentare oarecare. El devine prezent prin *predicare*, prin manifestarea sa kerygmatică. Cuvântul interpelează evenimentul hristic

arhetipal nu ca pe un fenomen supus privirii obiectivante, ci ca pe un act eshatologic ce se produce fără încetare în sânul existenței (*fără încetare* înseamnă: o dată pentru totdeauna, dar şi de fiecare dată pentru acum şi aici). Hristos este cel ce face posibilă resemnificarea continuă a lumii, reactualizarea personală a unei istorii în prezentul veşnicei sale prezențe. Drept urmare, demitologizarea nu înseamnă raționalizare şi obiectivare, dar nici destăinuire (căci taina, al cărei sens e înțeles existențial, nu poate fi explicată rațional – am recădea în păcatul secularizării) –, ci un efort comprehensiv prin care evenimentul însuşi se rosteşte. Taina sensului mitic devine realitate existențială, revelaţie a mesajului şi apariţie în acelaşi timp.

2. GÂNDIREA EXISTENȚIALĂ

"Istoria nu vorbeşte, adică nu-şi dezvăluie esența decât celui ce este el însuşi istorie şi care participă la ea. Doar pentru el sensul fenomenelor istorice devine vizibil". Încercând să înțeleagă sensul istoriei, omul nu-i descoperă esența decât în momentul unei *întâlniri existențiale.* La fel cum el este lucrat de o istorie la care nu a luat parte (tot ceea ce numim tradiție), la rându-i, el creează istoria, participând activ la devenirea ei lucrătoare. Nici nu ar avea cum să se sustragă istoriei, deoarece existența lui nu poate fi decât istorică; ea se desfăşoară într-o lume ce poartă pecetea timpului. Am spune chiar că însăşi existența umană este un fenomen istoric, pentru că istoria nu este un timp în care se *cade*, ci o durată vie fără de care nu putem concepe nici un fel de existență. Întâlnindu-se cu istoria, fiind chiar locul privilegiat şi unic al unei întâlniri istorice, existența umană este ea însăşi istorie, participând la un eveniment ce o defineşte şi îi subliniază identitatea. Evenimentele nu sunt fenomene istorice în sine, desfăşurate într-o cronologie mecanicistă, înlănțuite determinist de la cauze la efecte. Paradoxal, fenomenul istoric nu devine vizibil prin întoarcerea într-un trecut lipsit de existență, ci prin raportul pe care îl întreține cu viitorul. Or, în raport cu viitorul, fenomenul îşi dezvăluie sensul pe care îl poartă în prezent ca ascundere. Doar în lumina viitorului fenomenul istoric devine eveniment *înțeles*, doar în orizontul celor ce vor fi se manifestă sensul celor ce sunt, precum cele ce au fost semnifică abia acum sau semnifică mai mult acum. Astfel încât, văzut din perspectiva sfârşitului istoriei, evenimentul devine comprehensibil în sensul său eshatologic, adică în *prezența* sa semnificativă.

"Este vorba, spune Bultmann, despre problema semnificației pe

care fenomenele istorice spre care ne întoarcem o au pentru prezent din punctul de vedere al responsabilității prezentului față de viitor". Prezentul este momentul în care se ia *hotărârea* asupra semnificației unui fenomen; fenomen trecut care nu mai e prezent decât în ceea ce semnifică acum ca prezență. Și nu poate semnifica acum ca eveniment al prezenței decât în lumina semnificației sale viitoare. Față de viitor, fenomenul răspunde de ceea ce semnifică în prezent, fiind chiar *fața* deja prezentă a viitorului. Responsabilitatea este tocmai punctul central, existențial, din care fenomenul, pentru a fi realmente o prezență cu sens, adică un eveniment marcant, se deschide spre viitor, văzând în acesta sensul propriei apariții semnificante. Înțelegere a fenomenului ce nu se *dă* ca obiectivitate a unei cunoașteri istorice definitive, căci fenomenul nu poate fi surprins în sinele ființării sale ca un act independent de existența celui ce dorește să-l înțeleagă. "Acest în-sine al fenomenului istoric nu există"; și nu există nu pentru că nu are o semnificație care îl face să fie, ci pentru că fenomenul nu semnifică decât într-o înțelegere existențială, adică în existența celui pentru care el spune ceva. Existență dispusă *să asculte exigența* ce se manifestă în fenomenul istoric, ceea ce nu înseamnă că înțelegerea dobândește o subiectivitate ce distribuie semnificații după bunul său plac, ci faptul că în însuși actul comprehensiv, lipsit de orice presupoziție sau preconcepție limitativă, subiectul interpretează semnificațiile propriei existențe istorice, *se* interpretează pe sine ca fenomen al unei istorii personale, ca eveniment al dezvăluirii de sine. Este adevărata înțelegere istorică în care interpretul este angajat prin participarea sa la istorie, angajare ce implică responsabilitatea existențială față de viitor. Preocupat de propria sa existență istorică, el are acces la înțelegerea istoriei; fenomenul istoric se împlinește ca eveniment comprehensibil în fenomenul uman. Interpretarea "subiectivă" este în acest sens cea mai "obiectivă", deoarece exigența istoriei este ca fenomenul să devină vizibil, adică să-și manifeste sensul în întâlnirea existențială dintre ceea ce apare ca atare în fenomen și apariția în sine ca manifestare semnificantă. Or, obiectivitatea nu e aici decât o mărturie a unei subiectivități implicate, atestarea unei autenticități existențiale.

"Există însă o gândire și un limbaj care sunt în principiu non-obiectivante?", se întreabă Bultmann. Cu alte cuvinte: pot depune mărturie despre fenomenul *meu* istoric, sau pot mărturisi despre istoria a cărei semnificație sunt, fără să-i transform existența vie într-un obiect de cunoaștere? Da, în măsura în care sunt subiectul unei înțelegeri existențiale care *mă* exprimă și *îmi* dezvăluie semnificațiile fenomenului istoric personal. E de la sine înțeles că acest tip de cunoaștere, activ doar

în existență, nu se poate obiectiva într-un "câștig" intelectiv sau într-un "spor" de cunoștințe. Este chiar întâlnirea personală a ființei cu istoria propriei ființări, dincolo de orice privire obiectivantă, căci existența mea nu este un fenomen obiectivabil (decât dacă devine *datul* obiectiv al unei existențe generale în care se dizolvă), ci întotdeauna un "*eveniment* în hotărârea clipei". În ea nimic nu este dat dinainte, ci mereu pus și repus la încercare, ca o neîncetată survenire. Hotărârea constă în răspunsul pe care îl dau exigenței clipei ce mă cheamă la existență, ce răsună în propria-mi existență; este un act de semnificare prin care nu numai că îmi atest participarea la istoria mea personală, ci mă afirm ca prezență vie a întâlnirii cu o realitate ce-mi aparține. Clipa nu cere ceva din mine, nu solicită ceva de la mine, ci eu însumi sunt *somat* să-mi asum responsabilitatea hotărârii ce vizează prezența mea ca eveniment deschis spre ceea ce voi fi. Doar această disponibilitate de a mă oferi existenței, de a ști să ascult exigența ce mă cheamă, asigură înțelegerea existențială a semnificațiilor clipei. Semnificații care nu sunt autentice decât în măsura în care ceea ce ele semnifică devine, cu fiecare clipă a apariției, eveniment al realității prezente. "Hotărârea prin care clipa mă solicită mă smulge oarecum din continuitatea în care se desfășoară existența mea", căci în hotărâre iau poziție față de un trecut de la care mă abat, urmând o cale nouă (hotărârea de a continua existența trecută nu este de fapt o hotărâre înnoitoare, ci acceptarea unui dat, uneori chiar resemnarea față de un dat destinal). Or, hotărârea autentică pune continuitatea existenței sub semnul întrebării, nu însă în sensul lui *ce* (în structura mea specific umană, istorică și existențială), ci în sensul lui *cum* (în apariția fenomenală, decizională, a clipei). De aceea, hotărârea mea nu are antecedență, nefiind rezultatul unei cauze anterioare, al unei cunoașteri prealabile; ea există doar în clipa existenței prezente, ca răspuns la chemarea viitorului.

Bultmann ajunge astfel la o ultimă diferență între gândirea existențială și gândirea obiectivantă. Pentru aceasta din urmă, nu poate exista noutate radicală, prinsă cum e în lanțul unor determinări în care fiecare fenomen în parte e continuarea celui care îl precede, fiind conținut într-un proiect ce-i pregătește ivirea. Ivire ce nu are însă niciodată semnificația unei prezențe propriu-zise, căci fenomenul obiectivat e înghețat în propria-i predeterminare. Chiar și în cazul în care privirea obiectivantă vede fenomene ale mișcării, ea nu vede fenomene *în mișcare*; ceea ce se vede este doar nemișcarea unui concept rezultat dintr-un obiect supus observației intelective. Dimpotrivă, evenimentele existențiale sunt în plină mișcare; în ele noutatea apare ca "o nouă constelație de posibilități" sau de "forțe" care le garantează o necurmată reapariție,

veşnica prospeţime. Dacă interpretarea obiectivantă aşază între cel ce înţelege şi fenomen o distanţă epistemologică (Bultmann vorbeşte despre o "distanţă a vederii" ce caută cauzalitatea), interpretarea existenţială încearcă să înţeleagă fenomenul întrebându-se "care este înţelegerea de sine ce se exprimă în el". Între interpret şi fenomen nu se mai poate interpune nici o distanţă, interpretul fiind el însuşi implicat în existenţa fenomenului. Ceea ce nu înseamnă că el nu *vede* obiectivitatea acestuia; o vede însă în posibilitatea înţelegerii de sine; înţelegându-se pe sine ca fiind cel pentru care şi prin care fenomenul *există*, el înţelege sensul cu adevărat obiectiv care nu poate fi decât unul autentic existenţial.

Trebuie să subliniem însă faptul că interpretarea aceasta rămâne totuşi o *gândire*; este limita propriei sale existenţe pe care o atinge în încercarea de a se depăşi pe sine şi de a înţelege fenomenul nu ca pe un obiect al observaţiei, al unei reflecţii obiectivante, ci înglobându-l ca act de existenţă propriu conştiinţei celui ce îl gândeşte. De aceea, spune Bultmann, "nu putem vorbi de o gândire sau de un discurs despre existenţă decât în sensul unei explicitări a existenţei". Chiar dacă este existenţială, gândirea înţelege fenomenul explicitându-l într-un discurs *despre* fenomen. Surprinzând semnificaţiile fenomenului în prezentul existenţei, ea nu poate da seamă de ele decât *pornind* de la existenţa despre care vorbeşte. Nu îmi pot supune deciziile unei reflecţii critice decât *după* ce le-am pus în practică. În aceasta constă de altfel şi riscul pe care îl implică orice hotărâre; gândind dinainte la ceea ce voi hotărî, şi gândindu-mă pe mine ca fiind cel ce se hotărăşte, am luat deja o hotărâre: îmi asum responsabilitatea, în sensul că gândul meu e *deja* răspunzător de ceea ce va hotărî. Dacă, dimpotrivă, gândesc hotărârea după ce ea a fost luată, această privire retrospectivă nu este rodul reflecţiei obiectivante, aşa cum pare să fie, ci mi se impune prin intermediul conştiinţei. Intermediind între mine ca subiect al hotărârii şi actul hotărârii pe care am luat-o, conştiinţa este interpretul care încearcă să înţeleagă sensul hotărârii. Sarcină hermeneutică de nerealizat însă, deoarece conştiinţa nu poate mărturisi decât asupra corectitudinii sau incorectitudinii hotărârii; ea mă poate acuza de hotărârea luată, nu poate însă judeca şi anula riscul prin care orice hotărâre (bună sau rea) *se afirmă* ca răspunzătoare faţă de propria mea existenţă, afirmându-mă totodată ca fenomen uman neobiectivabil, deci *inexplicabil*: "fiindcă nu eu mă judec pe mine însumi. Căci nu mă ştiu vinovat cu nimic...Cel care mă judecă pe mine e Domnul" (1 *Co* 4, 3-4). Judecând "înainte de vreme", încerc să determin în mod obiectiv ceea ce am de făcut, crezând că mă pot sustrage riscului hotărârii. Judecând "după vreme", încerc să revin la ceea ce nu mai e un

prezent, reafirmând inutil ceea ce m-a afirmat sau negând ceea ce nu mai poate fi negat.

Rezultă că despre hotărâre nu pot vorbi cu sens nici înainte, nici după; prezentul hotărârii se sustrage oricărui discurs tocmai pentru că ea mă impune ca prezență în istoria la care particip. Pot vorbi însă despre dumnezeirea la care participă istoria mea personală și care e singura chemată să mă judece? "Un discurs obiectivant despre Dumnezeu nu este posibil", căci pe calea ideii de Dumnezeu nu-l întâlnesc pe Dumnezeu. La fel cum gândirea existențială nu poate înțelege semnificațiile fenomenului decât pornind de la existența despre care vorbește, tot astfel nu poate vorbi de Dumnezeu decât pornind din existența celui care vorbește. Neaparținând sferei cunoașterii obiective, Dumnezeu nu mi se revelează decât ca Dumnezeul *meu*, a cărui prezență o încerc în propria-mi existență istorică. "Revelația sa, spune Bultmann, nu este revelație decât *in actu*", altfel spus nu se transformă niciodată într-un dat revelabil, ci se deschide spre mine în actul existențial al credinței. În credință am certitudinea (*certitudo*) Cuvântului său, nu am însă nici o asigurare (*securitas*). Și aceasta pentru că în credință nu mă pot odihni ca într-un bun câștigat sau într-o cunoaștere definitivă. Hotărârea de a crede îmi certifică doar prezentul în care răspund exigenței divine, fără să-mi garanteze însă permanența chemării, de felul unui prezent veșnic, al unei veșnicii asigurate în care nu mai am ce hotărî. Dacă s-ar obiecta că în hotărârea de a crede mă limitez în ordinea posibilităților existențiale, vom spune, dimpotrivă, că în credința iubitoare mă hotărnicesc în singurul cuprins în care Dumnezeu e revelabil. Limitele hotărârii de a crede sunt hotare revelatoare, mărturisitoare ale noii existențe. În acest sens, am spune chiar că, luminând hotarele ființei, hotărârea de a crede este nelimitată. Ea nu este autentică decât în clipa în care se exercită și doar în neîncetata sa exercitare. Dumnezeu nu "stă" în noi, nu întârzie și nu adastă într-o existență pasivă, ci e "Cel ce ne vizitează urmându-și calea", cum spune Rilke. Ne solicită hotărârea în fiecare clipă a vizitei sale, iar credința e tocmai hotărârea mereu reluată, această deschidere responsabilă și această vigilență perpetuă. Doar-doar îl auzim venind pe Cel ce trece prin noi, clipă de clipă, chemându-ne la existență. Ne cheamă însă dinspre ceea ce vom fi și *este* în noi înainte ca noi s-o știm, vestindu-ne ființa cea nouă. Neobosita sa pre-venire este chiar transcendența lăuntricei sale prezențe.

3. PRESUPOZIȚIE ȘI PRECOMPREHENSIUNE

Presupoziția are două sensuri în funcție de care putem răspunde afirmativ, iar apoi negativ, la întrebarea pe care și-o pune Bultmann: "este posibilă o exegeză fără presupoziție?" Dacă ea înseamnă anticiparea rezultatelor cercetării, nu numai că o astfel de exegeză este posibilă, dar ea se și impune. Și aceasta pentru că exegeza nu poate pleca de la o prejudecată, caz în care exegetul nu e interesat să lase textul să vorbească, ci îl face să vorbească ceea ce el știa dinainte. Nu e vorba aici de a interpreta sensul textului, ci de a-i conferi un sens care nu-i aparține. Presupoziția reprezintă o prejudecată căci supune textul unei interpretări deviate de la ceea ce el semnifică de fapt, ba mai mult, presupune un sens gata făcut în loc să-l surprindă în însăși nașterea sa. Dacă însă prin presupoziție înțelegem nu o prejudecată dogmatică, ci situația existențială a exegetului, nu e posibilă o exegeză fără presupoziție. Presupoziția este acum chiar conștiința istorică a interpretului care, înainte de a interpreta un text, adică dincoace și dincolo de actul propriu-zis al interpretării, este o ființă istorică, în sensul că trăiește într-o istorie la care se raportează personal. Orice exegeză este deci însoțită de presupoziție întrucât ea nu poate fi *decât* istorică și existențială. De data aceasta, textul este cel care vorbește și nu prejudecata care-l pune să vorbească; el vorbește însă prin persoana istorică a exegetului, prin urmare sensul se naște în chiar actul interpretării presupuse de o subiectivitate ce se obiectivează.

Putem distinge astfel între absența presupoziției, atunci când ea înseamnă lipsa prejudecății, și absența presupoziției care ne obligă să afirmăm că nu există exegeză fără presupoziție. Ne interesează acum cel de-al doilea aspect, în măsura în care acest tip de presupoziție implică o metodă istorică. Or, metoda istorică este chiar "presupoziția necondiționată a interogării textelor. Exegeza ca interpretare a textelor istorice face ea însăși parte din știința istorică". De ce este presupoziția "necondiționată"? Pentru că, nesupusă nici unei dogme a prejudecății, nici unei condiții apriorice extratextuale, ea nu poate avea loc decât în raportul ce leagă istoria personală a textului de istoria personală a interpretului. Textul interpretat este însăși obiectivitatea presupusă de subiectivitatea înțelegătoare a exegetului. O metodă istorică pur obiectivantă care vede istoria doar ca succesiune de evenimente nu înțelege decât continuitatea unei evoluții închise, adică o desfășurare neîntreruptă de la cauze la efecte, în cursul căreia nici o intervenție transcendentă nu e posibilă. Nu e posibilă pentru că nu e interpretabilă, iese din tiparele "explicabile" ale

evenimentelor istorice. Această metodă e folosită de cercetarea istorică în cazul documentelor istorice. Orice document este un eveniment, de neînțeles în afara unei interpretări care îl *traduce*, cu alte cuvinte îl întreabă despre condițiile apariției sale în trecut, dar o face în limbajul prezentului. Altfel, documentul nu mai reprezintă pentru noi un eveniment, deoarece, vorbindu-ne într-o limbă străină, nu mai semnifică actul unei mărturisiri, nu ne mai privește personal.

"Din moment ce vorbim de traducere, suntem confruntați cu o *problemă hermeneutică*", fiindcă a traduce (nu dintr-o limbă într-alta în cazul nostru, ci în cadrul aceleiași limbi, dintr-un registru conceptual arhaic într-unul modern) înseamnă a face să se înțeleagă, a face loc înțelesului; este deci o problemă *a înțelegerii*. Înțelegerea istoriei este o înțelegere *istorică*, întrucât, după cum am văzut, presupune o înlănțuire cauzală a evenimentelor, dar și una hermeneutică, operând cu înțelegerea factorilor activi ce leagă între ele fenomenele izolate. Fenomenul (textual sau de altă natură) este întrebat asupra multiplelor sale valențe semnificative, care sunt tot atâtea presupoziții ale înțelegerii raporturilor în care se află cu alte fenomene (de exemplu, o interpretare a misticii înțelese din punctul de vedere al influenței sale asupra istoriei artei). "O punere determinată a problemei constituie întotdeauna presupunerea", altfel spus poziția interpretului față de problema abordată reprezintă presupoziția oricărei înțelegeri a evenimentelor istorice. Ceea ce implică o înțelegere a fenomenelor însele, a celor care sunt lucrătoare în istorie, cât și a oamenilor a căror lucrare este prezentă în ele. Prin urmare, înțelegerea istorică presupune întotdeauna "un raport între interpret și lucrul exprimat (direct sau indirect) în text", raport întemeiat pe "*relația vitală*" a interpretului cu lucrul despre care este vorba. Ce înseamnă aici relație vitală? Este tocmai participarea activă a celui ce interpretează la existența celor interpretate. În lucrul "despre care este vorba", lucrul însuși vorbește celui care îi traduce vorbirea pe înțelesul tuturor, și nu-i vorbește cu adevărat decât celui care se simte vizat personal de ceea ce interoghează, celui pentru care problema ridicată de lucrul întrebat este propria lui problemă. Înțelegerea întemeiată pe o relație vitală cu lucrurile este deci întotdeauna presupusă de către exegeză și de aceea, în acest sens, nu există exegeză fără presupoziție.

"Această înțelegere o numesc *preînțelegere*", spune Bultmann, sau *precomprehensiune*, ceea ce nu înseamnă nici prejudecată, nici alegerea unei perspective. Apriorismul precomprehensiunii s-ar dovedi însă fals dacă el ar fi considerat drept o înțelegere definitivă. Or, înțelegerea nu poate fi niciodată definitivă deoarece preînțelegerea o

reîntemeiază continuu, oferindu-i mereu noi prilejuri de reflecție. Pe de altă parte, nu este definitivă pentru că ea *presupune* un dialog permanent al interpretului cu fenomenele interpretate, fenomene ce se însuflețesc, prind viață; lucrurile devin lucrări ce vorbesc nu doar despre sine ci și despre sinele celui ce participă la realitatea lor trecută, readucându-le astfel în actualitatea prezentului. A unui prezent personal în primul rând, căci "cunoașterea istorică este în același timp o cunoaștere de sine"; ea nu se oferă decât celui care, departe de a fi un spectator neutru al unor fapte relatate, se simte el însuși integrat în istorie, participând cu întreaga sa responsabilitate la propria sa făptuire istorică. Această întâlnire cu istoria este chiar *întâlnirea existențială* de care am mai amintit și care angajează întreaga ființă a interpretului într-un raport vital cu istoria; este tocmai "presupoziția fundamentală a înțelegerii". Ceea ce nu vrea să spună că înțelegerea istoriei este "subiectivă", în sensul că ar depinde de bunul plac al unui subiect autotelic, lucru care ar văduvi-o de orice semnificație obiectivă. E vorba însă de faptul că, în conținutul său obiectiv, sensul istoriei nu poate fi înțeles decât de un subiect ce se simte *privit* de ceea ce el însuși privește. În sensul acesta afirmam că actul interpretării presupune o subiectivitate ce se obiectivează. Se obiectivează doar în măsura în care subiectul privitor se identifică cu obiectul privit și care, la rându-i, îl privește. Se înțelege că schema subiect - obiect nu mai funcționează aici, întrucât înțelegerea istorică nu poate fi *obiectivă* decât în subiectivitatea angajată a celui pentru care a înțelege înseamnă a *se* înțelege.

Spuneam că înțelegerea istorică nu este niciodată completă sau definitivă, după cum nici preînțelegerea istoricului nu își este suficientă sieși. Sensul evenimentelor nu se dezvăluie, nefiind deci comprehensibil, decât în măsura în care el vorbește în situația unei clipe prezente, "în fiecare acum" al prezenței sale. Un *acum* în care trecutul fenomenului interpretat continuă să trăiască, resemnificându-se pe măsura actualității sale prezente, reașezându-și sensul în funcție de fiecare nouă interpretare. Istoria fenomenului se istorisește mereu pe drumul căutării sensului în istoria personală a istoricului. Interpretare ce nu ia sfârșit niciodată, căci un eveniment istoric nu poate fi cunoscut pentru ceea ce este, ca semnificație istorică, decât în viitor. În consecință, "un eveniment istoric este inseparabil de viitorul său", întrucât "data" prezenței sale trecute nu semnifică pe deplin decât în proiecția sa viitoare, în sporul de inteligibilitate pe care îl dobândește în cursul unei istorii în mers, al unei istorii vii ce nu poate fi oprită și nici părăsită.

Bultmann desprinde cinci consecințe cu referire specială la exegeza scrierilor biblice: 1. este vorba de o exegeză fără prejudecată, de

o interpretare a textului ce ne vorbeşte; 2. exegeza implică însă o presupoziţie "metodică", adică o specificitate a interpretării istorice; 3. presupoziţie centrată pe relaţia vitală a interpretului cu textul interpretat, ceea ce ne conduce la postularea precomprehensiunii. În context biblic, precomprehensiunea se întemeiază pe realitatea unui Dumnezeu ce însoţeşte existenţa umană şi care îl vizează pe interpretul însuşi, angajat în căutarea existenţială a lui Dumnezeu; 4. precomprehensiunea nu e decât provizorie, în sensul că ea rămâne deschisă, făcând posibilă întâlnirea existenţială cu textul. Chiar dacă decizia suscitată de text este una afirmativă (credinţa mărturisitoare) sau negativă (necredinţa absolută), înţelegerea este legitimă, căci reprezintă răspunsul dat problemei pe care o ridică textul; 5. ca şi în cazul precomprehensiunii, înţelegerea nu este nici ea definitivă, ci rămâne pururi deschisă spre înţelesuri viitoare. "Întrucât textul vorbeşte în existenţă, el nu e niciodată înţeles pentru totdeauna". Orice interpretare presupune o decizie existenţială netransmisibilă; de fiecare dată, cu fiecare nouă interpretare, ea trebuie luată din nou *pe cont propriu*, "câştigată" în dialogul cu textul, dar şi cu alte interpretări. Orice exegeză autentică este astfel "o directivă", o normă călăuzitoare, dar şi o întrebare mereu reînnoită al cărei răspuns e mereu altul, deoarece el vine din partea unei înţelegeri existenţiale concrete şi personale. Este chiar răspunsul pe care viitorul îl dă în prezent unei întrebări a trecutului.

*

Libertatea şi harul (aplicaţie). – Spre deosebire de înţelegerea antică (în special stoică) a ideii de libertate, în lumina căreia superioritatea înţeleptului asupra destinului izvorăşte din esenţa raţională a persoanei umane, înţelegerea creştină nu transformă raţiunea într-o esenţă cunoscătoare, stăpână pe sine, ci o subordonează voinţei. Omul nu este ceea ce este datorită raţiunii suficiente, ci doar în măsura în care, confruntat cu păcatul, îşi împlineşte voinţa în hotărârile de fiecare clipă. Raţiunea stoică întoarce spatele lumii, ridicându-l pe om deasupra istoriei; dimpotrivă, hotărârea creştină nu se poate lua decât în istorie, în clipa în care voinţa se exercită ca act existenţial. Ce *vrea* creştinul? Să se elibereze de ceea ce a fost şi să hotărască *să fie* mereu prezent în lumina credinţei. Ceea ce înseamnă că el este înţeles ca fiinţă istorică a cărei raţiune nu îi determină transformarea lăuntrică; doar hotărârile, adică evenimentele istoriei personale, îl aduc în preajma prezenţei, reînnoindu-l fără încetare, călăuzindu-l spre viitorul altor hotărâri. Libertatea stoică este statică; înţeleptul se odihneşte în sfera ataraxiei, dincolo de lume şi de istorie; este însă o odihnă încordată, o raţiune ce nu îşi află liniştea decât în legea unei

superioare desprinderi de tot ceea ce nu este rațional. Pentru stoic nu există nici trecut, nici viitor, ci doar un etern prezent, cel al Providenței a cărei lucrare trebuie slăvită. Înțeleasă astfel, libertatea este o calitate a omului care, întrucât este om, trebuie să o realizeze în acceptarea rațională a ceea ce este; tocmai prin această acceptare se sustrage el din tot ceea ce este, fiind cu adevărat. În creştinism, dimpotrivă, libertatea nu este o calitate care să-i aparțină omului, ci o posibilitate care, de fiecare dată, nu poate fi decât eveniment. De aceea, libertatea creştină e dinamică; fiecare clipă cere luarea unei hotărâri, în sensul că în fiecare clipă *mă* hotărăsc, *îmi* hotărăsc destinul. Ideea de libertate este deci istoricizată, căci ea nu se poate împlini decât în clipa concretă a întâlnirii cu evenimentul.

Marea întrebare este însă aceea de a şti dacă "evenimentul libertății se poate produce", cu alte cuvinte dacă omul, determinat de hotărârile anterioare, este capabil să ia o hotărâre într-adevăr liberă în ceea ce priveşte viitorul. Hotărârile pe care le luăm nu sunt oare atât de determinate de trecut încât întâlnirea cu clipa nu se mai poate produce *ca libertate*? "Omul, se întreabă Bultmann, este oare înrobit trecutului din care vine în fiecare moment al prezentului, precum o ființă care şi-a pierdut libertatea?" Legătura omului cu trecutul nu este decât relativă, la fel cum tot relativă este libertatea lui. Ce înseamnă aici *relativ*? Este tocmai nedesprinderea totală nu de lume (ca în stoicism), ci de ceea ce am fost, astfel încât nici libertatea nu e câştigată decât pe jumătate. Cealaltă jumătate e libertatea pierdută în hotărârile trecutului şi în hotărârea prezentă de a fi, în continuarea trecutului, ființa captivă în ceea ce a fost şi care nu mai poate fi pe deplin ceea ce este. Or, pentru a fi absolut liber, omul trebuie să se smulgă din propriul său trecut, să se lepede de propria sa viață pentru a găsi un loc în care hotărârea lui să fie cu adevărat liberă. Există însă un asemenea loc? După Sf. Pavel, faptul că omul este legat de trecut reprezintă, în esență, lipsa voinței de reînnoire; în adâncul său, omul vrea să rămână ceea ce este, refuzând astfel libertatea autentică. În acest caz, ceea ce este înseamnă ceea ce a fost, căci trecutul face parte din prezent, înăbuşind deschiderea spre viitor. A fi liber înseamnă, dimpotrivă, a fi ceea ce vei fi pentru a fi ceea ce eşti, a te lepăda de ceea ce ai fost, cu conştiința că doar dacă te pierzi te poți câştiga. Este chiar deschiderea fără rezerve spre ceea ce te întâlneşte, spre ceea ce sur-vine, adică *disponibilitatea* față de ceea ce ți se dă să fii. Această deschidere spre ceea ce ți se oferă este tocmai libertatea, şi doar în orizontul ei generos poți lua într-adevăr o hotărâre care îți angajează în mod radical întreaga ființă.

În termeni paulini, care este forța care îl eliberează pe om de el însuşi, de eul său trecut? Această forță este *harul* lui Dumnezeu revelat în

persoana lui Hristos şi care, descătuşându-l de ceea ce a fost, îl deschide spre ceea ce va fi. Înlănţuirea în care se complace omul, cu eul trecutului, este chiar păcatul nedeschiderii spre ceea ce i se oferă, indisponibilitatea faţă de viaţa cea nouă. Harul îl mântuie de moartea rămânerii în trecut, de păcatul refuzului adevăratei libertăţi. Libertatea nu e dată decât celui ce se deschide acestei oferte, celui ce, abandonându-se pe sine însuşi ca cel care a fost, acceptă să primească harul. Acceptare care înseamnă, de data aceasta, hotărârea de *a crede* în noua realitate, întrucât ea este evenimentul ce survine în existenţa concretă, transfigurând-o în esenţa ei. Nu este vorba deci de o calitate a omului a cărui raţiune ar fi în stare să-i acorde libertatea, dar nici de o posesiune de care ar putea dispune ca de un câştig ce-i stă la dispoziţie şi din care se poate oricând înfrupta. Hotărând să creadă în puterea harului, omul hotărăşte să se deschidă spre har şi să-l primească în *fiecare clipă*; *se* hotărăşte de fapt în actul credinţei, care este un act de iubire. Abia acum este el capabil să iubească ceea ce este; căci ceea ce este dobândeşte o nouă semnificaţie – este voinţa de a fi ceea ce va fi. Spre deosebire de înţelegerea stoică a libertăţii, harul nu îl scoate pe om din lume, deci nici din istorie, ci, acordându-i libertatea, îi conferă totodată şi responsabilitatea lumii în care trăieşte. Harul eliberator deschide omul spre întâlnirile existenţiale, dar în primul rând spre întâlnirea cu sine şi cu lumea. Omul liber se întâlneşte cu sine *în* lume; răspunderea care îi revine este o menire istorică. Nu este însă o sarcină care îl apasă, căci ceea ce îi revine survine clipă de clipă în adâncul său. Libertatea lăuntrică este darul oferit de harul eliberator al lui Dumnezeu, dar şi actul prin care voinţa crede în puterea înnoitoare a acestui dar. Astfel încât ceea ce mi se oferă nu poate fi refuzat decât cu preţul păcatului; în ceea ce mi se oferă mă ofer eu însumi, deschizându-mă continuu spre ceea ce mă deschide. Libertatea mea este chiar întâlnirea cu harul care, izbăvindu-mă de mine însumi şi de lume, mă redă mie şi lumii, ridicându-mă însă mai presus de mine şi de lume.

4. KERYGMA SAU CUVÂNTUL VIU

Pentru credincios, Iisus Hristos este evenimentul eshatologic prezent în fiecare clipă, nu însă ca personaj al trecutului (într-o perspectivă istoristă), ci drept *Christus praesens*; Iisus devine prezent în cuvântul ce îl predică vestindu-i prezenţa. Cuvânt predicat ce este el însuşi un eveniment actual pentru cel care îl înţelege ca *verbum visibile*, ca logos întrupat al cărui mesaj pătrunde existenţa, transformând-o în mod radical, reînnoind-o şi reîntemeind-o. Clipa în care mesajul este eliberat în rostirea

de sine a logosului este chiar clipa eshatologică în care istoria nu ia sfârşit, nu se curmă decât ca desfăşurare temporală a mundaneităţii; ea e absorbită de însuşi sensul cuvântului ce o mântuie şi care aruncă în pământul morţii acesteia sămânţa vieţii celei veşnice: "Adevărat, adevărat zic vouă: Cel ce ascultă cuvântul Meu şi crede în Cel ce M-a trimis are viaţă veşnică şi la judecată nu va veni, ci s-a mutat din moarte la viaţă" (*Ioan* 5, 24).

Predicarea, spune Bultmann, nu e o simplă comunicare a unor fapte, ci "o vestire care interpelează" în mod direct pe cei care o ascultă şi cărora li se adresează, stârnindu-le nu curiozitatea, ci întreaga făptură, provocându-le nu dorinţa de cunoaştere, ci hotărârea arzătoare ce le transformă existenţa în ceea ce are ea esenţial. Este o resemnificare ontologică, întrucât cuvântul predicat, sau propovăduit, este chemare a Vestitorului noii vieţi, cuvânt ce arde şi răscoleşte deoarece în el răsună însăşi chemarea lui Dumnezeu. Or, cuvântul acesta, numit *kerygma* sau evanghelie în Noul Testament (*evanghelion*, adică "vestea cea bună" sau "Buna-Vestire"), se vede secularizat în situaţia în care interpelarea este înţeleasă ca o normă de conduită ori miezul unei cunoaşteri ce s-ar adresa reflecţiei. Cuvântul divin nu ne spune nimic *despre* înţelepciunea Creatorului; dorind să desprindem un mesaj inteligibil pe cale raţională, nu facem decât să surprindem un adevăr al omului şi al naturii ce nu se vesteşte decât pe sine, ca semnificaţie supusă vremurilor acestei lumi. Adevărul divin nu se rosteşte însă în mod nemijlocit, ci prin mesagerii lui Dumnezeu, adică prin acei oameni aleşi să-i poarte mesajul în lume şi să-l facă cunoscut celorlalţi. Ceea ce ei vestesc nu sunt propriile lor gânduri şi judecăţi, ci chemarea lui Dumnezeu ce se rosteşte prin ei. Propovăduitorii nu se predică pe sine, ci pe Iisus Hristos ca Domn şi Stăpân. Pe de altă parte, Cuvântul lui Dumnezeu li se adresează şi lor, astfel încât, predicând unei comunităţi pentru a sădi acest Cuvânt în cei care îl ascultă, ei îşi predică şi lor înşişi, ca membri ai comunităţii. Discursul lor este rostit cu autoritatea celui învestit cu darul vestirii, şi nu cu autoritatea celui care ştie. De aceea, predicarea nu e un fapt interpretabil, un "text" ce dă de înţeles, ci o chemare autoritară a Cuvântului divin care, în mod paradoxal, este rostit de un om. Predicarea este deci interpelare iar nu interpretare; înainte de a fi înţeleasă, ea trebuie proclamată; înţelesul pe care îl degajă este tocmai evenimentul acestei proclamări; ca atare, ea nu admite "comentariul", ci, în virtutea autorităţii cu care e învestită şi a adevărului pe care îl vesteşte, nu solicită decât credinţa.

Paradoxul de care vorbeam constă tocmai în faptul că în predicare chemarea lui Dumnezeu ne întâlneşte într-un cuvânt omenesc. Este chiar taina naturii divino-umane a lui Iisus care, ca om printre



oameni, revelează Cuvântul divin. Prin gura lui vorbeşte Dumnezeu însuşi, Cuvântul devenit trup. Tot ceea ce s-a spus până acum referitor la predicare nu o caracterizează decât într-un mod încă formal, precizează Bultmann. Am văzut, în primul rând, că predicarea creştină nu este transmiterea unor adevăruri generale, ci o interpelare mijlocită de oameni cu autoritate. Ea se adresează credinţei celui care o ascultă, făcându-l să-şi pună existenţa sub semnul întrebării. În al doilea rând, predicarea nu trebuie confundată cu o învăţătură, cu un precept al cărui sens s-ar dezvălui oarecum din exterior şi care ne-ar revela dintr-o dată, şi pentru totdeauna, calea pe care trebuie s-o urmăm. Este, în această ultimă situaţie, un nou exemplu de secularizare, căci învăţătura primită şi însuşită din gura unui "drept vorbitor" se află în afara credinţei. Este şi cazul atâtor "iniţieri" care pretind că transformă profanul în sacru, dar care implică mai degrabă o exigenţă de ordin moral; transformarea neofitului este de fapt o trecere de la "rău" la "bine". În plus, o iniţiere de acest tip este de ajuns pentru a dezvălui un adevăr ce se "dă" pentru totdeauna şi în care te poţi odihni pe veci. Autentica predicare creştină trebuie, după părerea lui Bultmann, să aducă o dublă lumină în problema moralei. În primul rând, trebuie să ridice în orice om o întrebare cu privire la compatibilitatea dintre existenţa concretă şi exigenţele moralei; confruntată cu aceste exigenţe, orice existenţă nu este încă perfectă, aflându-se pe calea către perfecţiune. Ca atare, rolul predicării este să-l smulgă pe om din precaritatea şi provizoratul acestui *nu încă*, arătându-i că, pentru a fi *deja*, are nevoie de iertarea păcatelor. Ca şi mai sus, paradoxul constă în faptul că predicarea acordă iertarea lui Dumnezeu, dar o face prin cuvântul omenesc. În al doilea rând, ea trebuie să-l facă pe om să asculte de legea *iubirii*. Doar omului care se eliberează de sine (de sinele său lumesc şi muritor) îi e dat să înţeleagă această lege, deoarece acum el este liber să se dăruiască celorlalţi. Cuvântul iertării este cel care îl eliberează, deschizându-l "întrebării care îl întâlneşte în semenul lui şi care cere un răspuns". Întrebarea aproapelui meu, ca deschidere spre mine, nu se închide în răspunsul pe care i-l dau, deschizându-mă spre el. Răspunsul împlineşte întrebarea, în sensul că în cuvântul răspunzător lucrează iubirea ce revelează chemarea Adevărului dumnezeiesc. Doar astfel semenul, cel asemenea mie, devine cu adevărat "aproapele" meu, proximul ce mă recunoaşte şi în care mă recunosc. Întâlnirea întrebării celuilalt este chiar revelarea în mine a adevărului iubirii.

În ceea ce priveşte *conţinutul* predicării creştine, el este un eveniment, un fapt istoric. Evenimentul are loc în istorie şi în acest sens predicarea comunică istoricitatea apariţiei lui Iisus, a morţii şi a învierii;

dar, folosindu-se de limbajul eshatologiei, ea comunică şi altceva: apariţia lui Iisus înseamnă sfârşitul lumii vechi şi începutul celei noi. Când Sf. Pavel spune: "iată acum vreme potrivită, iată acum ziua mântuirii" (2 *Co* 6, 2), el subliniază tocmai caracterul kairotic al momentului eshatologic şi care este chiar prezentul ("acum"). Vremea potrivită este ziua mântuirii, adică răstimpul în care prezenţa lui Iisus se face vizibilă, prezenţă manifestată în istorie, dar necondiţionată istoric; ea pune capăt istoriei, mântuindu-l pe om de tot ce a fost, eliberându-l de păcatul necredinţei, deschizându-l spre viitorul iubirii. Nu se relatează aici un fenomen al istoriei spiritului (caz în care predicarea ar fi secularizată), ci se comunică un eveniment care, abolind tot ceea ce a fost şi vestind ceea ce va fi, are loc *acum*. "Cum poate însă autentica predicare, se întreabă Bultmann, să vestească *astăzi* acest paradox?" Cu alte cuvinte: ce înseamnă astăzi, în lumea noastră, acel *acum* vestit de Sf. Pavel? Înseamnă că vestirea apariţiei lui Iisus ca sfârşit al lumii reprezintă o vestire a Domnului ce ne cheamă *aici şi acum*. Înseamnă a-ţi asuma înţelesul însuşi al paradoxului, adică a trăi în această lume de care deja te-ai eliberat; a păstra faţă de acţiunile lumeşti aceeaşi distanţă pe care Sf. Pavel o sugera prin acel "ca şi cum" al celor ce nu află finalităţi ultime în mundaneitate, ci, îndepărtându-se de lume cu toate că trăiesc în ea, se apropie de înţelegerea Dumnezeirii ca "dar al libertăţii prin care omul e descătuşat de el însuşi pentru a deveni un om nou". Ceea ce înseamnă, în ultimă instanţă, a crede, adică a asculta Cuvântul lui Dumnezeu rostit de Hristos în actul predicării. Ca Mesia (*Mesiah*, adică *Hristos*), Iisus e "împuternicitul" ce răspândeşte în lume puterea Cuvântului, singurul uns de însuşi Dumnezeu ca Prooroc al mântuirii, aducătorul veştii celei mari a schimbării la faţă a neamului omenesc: "Ştim că vine Mesia care se cheamă Hristos; când va veni, Acela ne va vesti nouă toate" (*Ioan* 4, 25). Cuvânt prin care El se vesteşte pe Sine drept Domn, pentru că în cuvântul predicat El însuşi e prezent ca Domn ce aduce cu Sine sfârşitul lumii, interpelând hotărârea celor ascultători, chemându-i la rostirea împreună a credinţei iubitoare în viaţa cea nouă.

Cuvântul lui Dumnezeu îi răscoleşte şi îi judecă pe cei care se lasă pătrunşi de el, supunându-i imboldului (*exhortatio*) harului, înflăcărându-i în chemarea ce le e adresată aici şi acum. Predicarea acestui cuvânt nu reia cuvintele Scripturii, recitându-le sau referindu-se la ele ca la o literă moartă, ci le actualizează făcându-le să răsune în prezent ca o *viva vox* ce ţâşneşte din adevărul *personal* al clipei. Dacă acest adevăr dobândeşte caracter de generalitate (şi, într-un sens, chiar are un astfel de caracter), predicarea nu mai e o proclamaţie, o interpelare, ci doar o comunicare fără legătură cu existenţa concretă. Sigur că orice predicare

comunică ceva, şi anume un eveniment, cel al apariţiei hristice şi al revelaţiei harului divin. Nu vorbeşte însă *despre* o revelaţie *deja* înfăptuită, nu se referă la ea ca la un fapt datat şi consumat, ci comunică o revelaţie pe cale de a se realiza; mai mult, *provoacă* revelaţia în prezentul prezenţei evenimentului. Paradoxul însă constă în faptul că în această comunicare evenimentul revelaţiei nu se produce o singură dată, precum în iniţierile păgâne, ci de fiecare dată, reluându-se fără încetare, şi aceasta pentru că evenimentul istoric predicat este un eveniment eshatologic. Astfel încât ceea ce se afirmă este o continuă reafirmare a posibilităţii şi necesităţii fiecăruia dintre noi de a trece din moarte la viaţă. Cuvântul ce afirmă nu aparţine propriu-zis celui ce-l rosteşte, căci acesta din urmă nu-şi adresează lui însuşi interpelarea, ci se lasă pătruns mereu de chemarea de care se lasă chemat. Adevărul propovăduit nu e o posesiune inteligibilă pe care şi-ar putea-o însuşi iar apoi reproduce. E vorba de un adevăr unic şi etern, dar mereu nou pentru cel ce crede în el şi care trebuie, la rându-i, să se înnoiască mereu pentru a-l putea înţelege, lăsându-se pătruns de cuvântul viu ce-l cheamă la viaţă. Credinţa este deci o neobosită luptă pentru a înţelege un adevăr spus tuturor, dar care nu "sare în ochi", întrucât nu e vizibil decât într-o revelaţie personală. "Cei ce sunt din credinţă se binecuvântează" (*Ga* 3, 9), căci vestea cuvântată cu credinţă e bunăvestire şi binecuvântare.

Ce înseamnă că adevărul se rosteşte cu sens într-o revelaţie personală? În clipa în care e interpelat, el îl cheamă pe cel ce îl ascultă, interpelându-l în prezentul concret al apariţiei sale. Apariţie doar aparent discursivă, căci adevărul predicat nu e *cuvânt* decât în măsura în care prin el cuvântează o transcendenţă ce se imanentizează. Cel ce se lasă pătruns de acest cuvânt nu îşi aminteşte de un adevăr uitat, după cum nici nu află un adevăr general, deoarece adevărurile generale se verifică în situaţii concrete, din care de fapt iau naştere, actualizându-se ca interpelări. Este cazul în care un adevăr general poate participa la chemarea credinţei, pierzându-şi tocmai caracterul de generalitate şi calificând prezentul celui pe care îl interpelează. De ce i se oferă acest adevăr? Pentru ca el să se conştientizeze pe sine ca fiinţă menită Cuvântului, privită de adevărul ce îl cheamă să ia o hotărâre. Căci adevărul îi priveşte pe toţi, dar ceea ce contează este felul în care *eu* privesc acest adevăr ca fiind *al meu*. Privirea aceasta deschisă spre ceea ce mă priveşte este tocmai revelaţia prin care adevărul *mi* se rosteşte, rostindu-*mă* pe mine însumi, transformându-mă într-o nouă fiinţă.

"Predicarea vorbeşte la indicativ, chemarea este un imperativ, chiar şi atunci când e formulată la indicativ. Adevărata problemă este deci

aceea a conexiunii indicativului şi imperativului în predicarea creştină". Conexiune dublă, spune Bultmann, ce se manifestă mai întâi în relaţia dintre Lege şi Evanghelie. Omul se află sub Lege (înţelegându-se aici prin Lege normele etice în general), adică sub indicativul unei exigenţe pe care o înţelege la modul declarativ. Conştiinţa se raportează la Legea morală ca la un obiect căruia trebuie să i se supună. Cuvântul evanghelic al harului mântuitor îl interpelează însă pe om, răvăşindu-i conştiinţa, ivindu-se ca subiect ce face cu putinţă înţelegerea. Calea indicată de lege (călăuzire indicativă) devine astfel o chemare imperativă, un imbold ce solicită o hotărâre prezentă, o prezenţă ce nu suportă amânare. Pe această cale, conştiinţa însăşi înţelege exigenţa Legii ca imposibil de ocolit, nu pentru că ea îndeamnă la o obligativitate oarbă, ci pentru că trezeşte *obligatoriu* un răspuns la o chemare existenţială. Am putea vorbi astfel de anterioritatea Legii faţă de adevărul harului predicat în prezent? Într-un fel da, pentru că aflându-se sub Lege încă de la începutul condiţiei sale, omul află adevărul *acum*; ceea ce nu aboleşte litera Legii, dar nici nu o spiritualizează, ci, recurgând la o metaforă, am spune că îi dă foc. Cuvântul propovăduit îl *arde* lăuntric pe cel chemat să-l înţeleagă şi care, într-adevăr, înţelege că Cel care îl cheamă îi oferă *libertatea*; căci prevestirea este bunăvestirea mântuirii. În această chemare-oferire indicativul reîntemeiază imperativul, în sensul că interpelarea e proferată pe *temeiul* Legii; la rândul său, imperativul ridică indicativul la nivelul trăirii concrete a prezentului. Cel eliberat prin har nu este scutit de a da ascultare Legii; dacă s-ar supune doar imperativului, nu ar cunoaşte harul în sensul său lucrător şi călăuzitor; n-ar şti ce să facă cu libertatea ce îi e oferită, dacă nu ar recunoaşte că e chemat la libertate tocmai pentru a îndeplini Legea şi a transforma îndemnul în "poruncă dată spre viaţă" (*Ro* 7, 10). El înţelege astfel Legea ca Har, iar ştiindu-se sub Lege, se ştie în Viaţă. Acel "trebuie" al imperativului este transfigurat în "să fii"; or, în "*trebuie să fii*" conexiunea dintre imperativ şi indicativ se realizează într-un act de prezenţă: "*eşti*".

Cel care crede în libertatea acestei reînnoiri şi în darul libertăţii date spre viaţă nu posedă însă vreo garanţie care l-ar pune la adăpost de "uitarea" şi de pierderea posibilităţii ce i-a fost acordată, aceea de a renaşte în libertatea adevăratei vieţi. Libertatea "creştină" depăşeşte libertatea "lumească" ("omenească", spune Bultmann), deoarece îl eliberează pe om de trecut, dar îi redă prezentul lumesc luminat de sensul său eshatologic. E ca şi cum Adevărul rostit transcende tot ceea ce e adevărat în această lume, dar în acelaşi timp trezeşte în adevărul lumii conştiinţa sfârşitului de lume şi a ivirii unei lumi noi. Legea se

însuflețește, litera ei e pătrunsă de lumina celui ce-o propovăduiește; porunca devine astfel o dreaptă slujire iar libertatea – o chemare la iubire: "Căci voi, fraților, ați fost chemați la libertate; numai să nu folosiți libertatea ca prilej de a sluji trupului, ci slujiți unul altuia prin iubire" (*Ga* 5, 13). Eliberat de sine însuși, credinciosul este ființa liberă de a se oferi celorlalți. Porunca iubirii nu e decât chintesența exigențelor morale ale Decalogului: "Să iubești aproapele tău ca pe tine însuți" (*Ro* 13, 9). Doar *acum* negativitatea poruncilor și indicativul Legii se conjugă cu afirmarea slujirii iubitoare și cu imperativul Harului; "iubirea este deci împlinirea legii" (*Ro* 13, 10).

Este vorba de o predicare a harului divin care nu se mulțumește să "presupună" libertatea, ci o acordă. "A afirma că predicarea exigenței pe care Dumnezeu o adresează omului presupune libertatea iar credința înțelege această presupoziție drept har, nu înseamnă încă a arăta că predicarea Legii poate, ca atare, să dea naștere unei astfel de înțelegeri". Dacă predicarea Legii nu devine în mod *real* predicare a Harului, libertatea nu este decât presupusă și nu conferită. Ce înseamnă libertate presupusă? Libertatea predicată înainte de a fi înfăptuită, ceea ce duce la paradoxul unei libertăți predestinate prin care, suprimându-se voința ce stă în miezul hotărârii, exigența divină devine obligație, normă necesară, constrângere a libertății. Or, înțeles astfel, actul predicării nu ne arată în ce fel Cel-ce-vestește trebuie să fie totodată Ceea-ce-vestește. În evenimentul kerygmatic Iisus este prezent în sensul că adevărul său cuvântat a trecut în kerygmă. Aici este păstrat paradoxul conform căruia Iisus cel din istorie este evenimentul eshatologic prin excelență. Bultmann afirmă existența unei unități reale, și a unei continuități reale, ce decurge din faptul că predicarea lui Iisus (personaj istoric) și kerygma "presupun sau reclamă aceeași înțelegere de sine a omului", ceea ce nu înseamnă că mesajul lor se reduce la o idee. "Care este însă conținutul unei predicări care nu se lasă formulată în idee?", și mai mult: există realități kerygmatice non-discursive, neverbale? Important e felul în care mă atinge mesajul; dacă mă atinge ca o interpelare, îmi solicită hotărârea, căci în kerygmă eu mă întâlnesc cu Dumnezeul *meu*. Înțeleg *acum* că predicarea nu este un termen terț intermediar, ci un adevăr existențial concret în al cărui Cuvânt se rostește însuși Iisus Hristos, adică Logosul lui Dumnezeu. "Nu există eveniment eshatologic fără întrupare", iar ceea ce îmi vestește Cuvântul viu este tocmai Viața în care sunt chemat să fiu, sfârșitul și începutul revelate în aceeași clipă. Cuvântul evanghelic ce solicită hotărârea este în același timp o chemare la prezență, o participare la ivirea personală a lui Iisus și o promisiune, o făgăduință a harului lucrător în cuvânt. "Darul

libertății este oferit chiar în clipa în care este rostit". Cel ce vestește *se* vestește; drept urmare, ceea ce este vestit *îmi* vestește un adevăr care *mă* vestește. Vestea nu e alta decât ființa Vestitorului; Cuvântul nu e altul decât Trupul ce se oferă oferirii de sine, libertatea Vieții ce se deschide în clipa rostirii libertății. Cuvântul vestit mă atinge acolo unde mă aflu în realitate, acolo unde *sunt* ca realitate, ca întrebare irevocabilă, ca răspuns de neocolit.

II

SPRE O HERMENEUTICĂ A ROSTIRII SIMBOLICE

(PAUL RICOEUR)

"A reflecta asupra *semnificației* înseamnă a regăsi intențiile conceptului, puterea prin care el trimite la ceea ce nu e concept, ci anunț, anunț ce denunță răul și acordă iertarea". Intenția lui Paul Ricoeur (*Le « péché originel » : étude de signification*, în *Le conflit des interprétations* (essais d'herméneutique), Editions du Seuil, 1969, pp.265-282) este de a reflecta asupra semnificației teologice cristalizate într-un concept precum cel al păcatului originar. A reflecta asupra semnificației unui concept înseamnă deci a te situa în locul precis în care rostirea spune ceva despre ceva. Conceptul ca atare e rezultatul unui efort de abstractizare și de concentrare a semnificațiilor într-un nucleu de sens a cărui valoare generalizatoare are pretenția să acopere și să cuprindă o mare diversitate de individualuri concrete. *Ce* spune conceptul? Că semnificațiile contextuale ale cuvintelor se resorb iluminatoriu într-un unic Cuvânt reprezentativ care nu mai de-numește propriu-zis realitatea lumii în concretul desfășurării sale, ci numește calitățile ei semnificante, acele atribute "alese" ce-i dau relief, conferindu-i o prezență în cuprinsul gândirii. Numirea conceptuală este chiar articularea apelativă prin care lucrurile nu sunt chemate pe numele lor particular, ci sunt convocate prin indicativul supra-numirii lor categoriale. *Despre ce* spune conceptul? Despre realitatea supra-numită de un *Cogito* care îi reconstruiește alcătuirea, ridicând-o la semnificația unui Nume inconsistent, căci inexistent ca atare în discursul viu al ființării. Ridicarea la concept este tocmai această reconstrucție mentală prin care *ceea ce este ca semnificație* se dă ca sens al unei cunoașteri a-nonime, căci numind ceea ce semnifică, gândirea conceptuală nu înțelege și nu interpretează, ci prinde într-un cristal înghețat șuvoaiele tumultuoase ale semnificabilului.

Și totuși, conceptul spune ceva despre ceva. Înseamnă că el numește adevărul ca răspuns a ceea ce nu încetează să întrebe. Ceea ce

continuă să întrebe dincolo de concept este tocmai intenția lui de a spune mai mult decât spune, dorința căreia nu îi poate da *un* răspuns, căci ea dorește mereu un *alt* răspuns, conform jocului schimbător al semnificațiilor reale. A reflecta asupra acestor semnificații înseamnă deci *a desface conceptul*, a-l deconstrui în motivațiile sale și "printr-un fel de analiză intențională, a regăsi vectorii de sens care vizează *kerygma* însăși". Intenția conceptului este de fapt dorința sensului, intenționalitatea care îl releagă de lucrurile pe care le semnifică. Dacă semnificația interpretată trimite la ceva de dincolo de concept, acest ceva neconceptualizabil este un simbol viu ce dă de gândit. Faptul că semnificația "trimite" înseamnă că ea nu este epuizată în concept, ci vestește o deschidere – sau o ieșire – în chiar rădăcina conceptului. Falsa cunoaștere conceptuală, și eșecul ei totodată, este "reversul unui travaliu de recuperare a sensului", operație prin care redescoperim intenția licită, singura adevărată, care spune și arată în același timp. Sensul este înțeles aici atât ca *vedere* ce semnifică rostirea de sine a lucrului, cât și ca *vizare* a rostirii înseși, a direcției pe care intenția o arată. Iar puterea conceptului deschis este tocmai aceasta: de a trimite la un simbol rațional care vede și vizează, vestind astfel o intenție care nu se pune ca semnificație decât pentru a spune *ceva* cu sens și a arăta *spre ceva* despre care nu încetează să întrebe.

Și pentru că e vorba despre conceptul de păcat originar, trebuie să ne întrebăm, împreună cu Ricoeur, ce a determinat teologia creștină să recurgă la o astfel de elaborare conceptuală. Două posibile răspunsuri le aflăm în raportarea creștinismului față de gnosticism. Mai întâi, un răspuns exterior, apologetic și polemic totodată: cu toate că esențialmente anti-gnostic, creștinismul a fost obligat să combată gnoza chiar pe terenul acesteia, elaborând astfel o conceptualizare asemănătoare. "Anti-gnoza a devenit o cvasi-gnoză" la nivelul enunțului. Apoi, un al doilea răspuns, interior de data aceasta: experiența însăși a mărturisirii păcatului, prin circumscrierea sa în problematica răului experiat, a intrat într-o misterioasă tensiune cu tentația de a gândi păcatul, de a da un nume acestui mister al cărui pseudo-concept îl încifrează în limbaj. Este probabil ceea ce se întâmplă când "încercăm să *gândim* ceea ce mărturisim", adică să înțelegem semnificația unui limbaj care anunță și denunță, vestind prin însăși rostirea sa ceva ce îl "descarcă" de povara spunerii, absolvindu-l în absolutul intenției sale. Să deconstruim acest concept, încercând să gândim ceea ce el mărturisește; o interpretare hermeneutică a simbolurilor ne va ajuta să recuperăm intenția limbajului teologic, dezvoltând cele două răspunsuri schițate mai sus.

1. Ca şi concept polemic şi apologetic, păcatul originar arată că răul nu e natură sau substanţă, nu e lumea care se opune spiritului, nu e corpul care întemniţează sufletul, precum în miturile gnostice. Răul nu e nimic, deoarece nu e ceva exterior nouă, ci ne aparţine. Acest prim răspuns însă, care subliniază nefiinţa răului, nu e suficient, deoarece nu ţine seama decât de aspectul cel mai evident al problemei: răul actual, răul ca act prezent în clipa în care este săvârşit. Dimpotrivă, pentru gnoză, adică pentru falsa cunoaştere ce imită raţionalitatea, simbolismul săvârşirii răului este mundaneizat, corupt de o impostură dogmatică pentru care mărturisirea păcatului nu are nici o valoare, căci răul fiind o exterioritate concretă, nu poate fi semnificat decât ca stare de a fi în lume, ca imagine interiorizată a unui destin ce ne este dat. Or, nu putem mărturisi decât răspunzând unui act care ne solicită libertatea, printr-un act similar în care ne recunoaştem răul săvârşit. Răul nu acţionează decât din şi prin noi, revărsându-se *spre* deşertăciunea lumii, şi nu procesând dinspre lume spre noi. Răul nu este lume, ci a intrat *în* lume prin păcatul adamic. Astfel încât omul nu este rău, ci face răul; prin urmare, "răul nu înseamnă *a fi*, ci *a face*", nefiind o natură, ci o putere. A spus-o Sf. Augustin în *Contra Felicem* (par. 8), rezumând esenţa teologiei creştine a răului în raport cu gnoza: "Dacă există pocăinţă, aceasta pentru că există vinovăţie; dacă există vinovăţie, aceasta pentru că există voinţă; dacă există voinţă în păcat, nu este o natură care ne constrânge". Deci întrebarea care trebuie pusă nu e *quid malum?* (ce este răul?), ci *unde malum faciamus?* (de ce facem rău?). La această ultimă întrebare, Augustin răspunde: *Sciri non potest quod nihil est* (*De lib. arb.*,II, 19, 54), răspunzând de fapt prin conceptul negativ al lui *defectus*, ca orientare existenţială coborâtoare dinspre un plus de fiinţă înspre o reducere de fiinţă. Scurgere ontologică ce trebuie mărturisită ca nevenind de la Dumnezeu, ci din neascultare şi neînţelegere a libertăţii, dintr-o *aversio a Deo*. Nu este propriu-zis o conceptualizare a *poziţionării* răului, ci mai degrabă o desemnare a neantului originar al naturii corupte.

2. Încercând să ajungem la poziţia centrală pe care păcatul o ocupă în creştinism, trebuie să explicăm originaritatea sa naturală (*naturale peccatum*). Dând deoparte ceea ce Ricoeur numeşte "straturile de sens care s-au sedimentat în concept", aflăm speculaţia adamică pe care Sf. Pavel o dezvoltă comparând căderea primului Adam cu înălţarea celui de-al doilea Adam, Iisus Hristos. Căderea reprezintă într-adevăr nucleul de sens din care se va constitui treptat conceptul de păcat originar. Constituire ce comportă două aspecte: pe de-o parte, păcatul originar este individual, dar ereditar; pe de altă parte, el are o măreţie mitică supra-

individuală. Ce spune însă Sf. Pavel? "Precum printr-un om a intrat păcatul în lume şi prin păcat moartea, aşa şi moartea a trecut la toţi oamenii, pentru că toţi au păcătuit în el" (*Ro* 5, 12). Păcatul a intrat în lume *per unum*, prin greşeala unui singur om, dar toţi au păcătuit *în el*, căzând *prin el*. Toţi murim pentru că toţi am păcătuit în păcatul primului om, la fel cum el păcătuieşte în păcatele tuturor. Păcatul nostru nu *este* al lui Adam, ci "după asemănarea greşelii lui Adam" (5, 14), ceea ce înseamnă că "prin greşeala unuia a venit osânda pentru toţi oamenii" (5, 18), deoarece în persoana lui Adam este cuprinsă umanitatea întreagă în ceea ce are ea căzut, la fel cum în Iisus aceeaşi umanitate primeşte harul, împărăţind prin Unul Iisus Hristos. La ambele capete ale umanităţii noastre stă câte o singură persoană; printr-una cădem cu toţii în păcat, prin cealaltă ne îndreptăm cu toţii spre dreptate: "Că de vreme ce printr-un om a venit moartea, tot printr-un om şi învierea morţilor. Căci, precum în Adam toţi mor, aşa şi în Hristos toţi vor învia" (1 *Co* 15, 21-22). În acest sens, individualitatea păcatului se conjugă cu supra-individualitatea sa. Păcătuim ca indivizi, dar păcatul nostru actualizează de fiecare dată păcatul adamic. Nu putem vorbi de o predestinare a unui păcat ereditar, moştenit, decât în măsura în care chipul păcatului nostru restabileşte asemănarea cu primul act în care libertatea nu e eliberatoare. Păcatul natural nu e natură, adică un corp sau o substanţă situate într-un spaţiu şi un timp orientate; el e natural prin originaritatea actului său supra-individual lucrător într-o voinţă individuală. Şi spunând voinţă, nu facem decât să numim libertatea electiunii prin har sau a culpabilizării prin naştere, absolvire de povară sau exigenţă împovărătoare. Să fie misterul acestei dificile şi paradoxale libertăţi rodul unei raţionalizări mascate, în sensul că nu putem vorbi, în cazul doctrinei Sf. Augustin, de un concept propriu-zis al păcatului originar, ci mai degrabă de o concepţie ce se străduie să justifice ceea ce Ricoeur numeşte "o cvasi-gnoză"?

3. Să desfacem însă conceptul mai departe, pentru a trece de la eşecul cunoaşterii la intenţia autentică, la sensul eclezial. Sens care, după cum vom vedea, nu mai e concept, ci simbol raţional, pentru raţiune, a ceea ce *declarăm* în mărturisirea păcatelor. Iar ceea ce declarăm trebuie să fie chiar esenţa profundă a păcatului ce se dă pe faţă, se arată şi se smereşte în rostirea fiinţei. Ce este simbolul raţional? "Conceptele, răspunde Ricoeur, nu au o consistenţă proprie, ci trimit la expresii *analogice* nu datorită lipsei lor de rigoare, ci prin exces de semnificaţie". Am văzut că numele cu care conceptul rosteşte realitatea este inconsistent, pe de-o parte pentru că nu corespunde în mod real cu nimic din ceea ce există, iar, pe de altă parte, pentru că doreşte să semnifice mai mult decât

poate gândirea să gândească. Conceptul saturat semantic e nevoit astfel să-şi transceandă rigoarea, dacă nu vrea să se dogmatizeze şi să se osifice. Expresiile analogice sunt acele semnificaţii pe care conceptul nu le "acoperă" întru totul în falsa lui limpezime. Înţelegerea trebuie să părăsească speculaţia şi să se întoarcă la enorma încărcătură de sens conţinută în simbolurile pre-raţionale, înainte de a se adresa raţiunii simbolizante căreia simbolul îi dă de gândit. Ricoeur vede în aceste simboluri, şi cu precădere în cel al captivităţii, "cifrul condiţiei umane sub domnia răului". Sunt poate, mai degrabă, expresii obsedante ale experienţei umane confruntate cu prezenţa răului, expresii care, după cum spuneam, nu pot fi preluate de concept, în cazul nostru de cel – pur negativ – al lui *defectus*, şi ca atare nu trec nici în limbajul voluntarist, sustrăgându-se oricărei interpretări ce ar încerca să le conştientizeze.

Ricoeur semnalează trei trăsături ale mărturisirii păcatelor, şi ale experienţei penitenţiale în general, care rezistă conceptualizării. În primul rând, *realismul* păcatului. Conştiinţa nu e măsura exactă a existenţei în păcat, căci ea însăşi păcătuieşte faţă de dreapta credinţă. Păcatul real, răscolitor şi sfâşietor, nu poate fi "preluat" şi "tradus" în termenii unei reprezentări a derivei conştiente a voinţei. Dacă sunt conştient de păcatul săvârşit, şi mai ales de păcatul originar ce îmi pre-determină fiinţarea, actul meu de conştiinţă nu percepe decât pe o cale indirectă acest mod de a fi cu totul radical. Conştiinţa conştientă de păcat, cu toate că e păcătoasă ea însăşi prin participarea la fiinţă, nu simte în miezul ei acea "inimă de piatră" (Iezechiel), acea "răutate firească şi răsădită înlăuntru" (*Înţ. lui Sol.*, 12, 10) care ar trebui să o topească şi să o dizolve în această existenţă surdă la chemarea divină. În al doilea rând, dimensiunea *comunitară* a păcatului. Condiţia umană păcătoasă nu e reductibilă la o noţiune a culpabilităţii individuale. Limbajul profetic nu recunoaşte păcatul decât în totalitatea sa trans-individuală. Păcatul originar conferă astfel unitate metafizică umanităţii întregi; nu rătăciri personale, multiplicate de voinţe singulare, ci o singură mare Rătăcire a noastră a tuturor, a celor sărmani păcătoşi. Păcatul nu se distribuie şi nu scade astfel împărţit tuturor; intensitatea sa neanalizabilă creşte, agravându-se cu fiecare individ în parte, apăsând asupra fiecăruia cu povara din ce în ce mai grea a întregului neam omenesc. În al treilea rând, *mizeria* păcatului. Păcatul nu e doar situaţia mea în faţa lui Dumnezeu, ci o putere care mă subjugă şi faţă de care mă simt neputincios. Neputinţa aceasta fundamentală este distanţa de la "eu vreau" la "eu pot"; voinţa însăşi este coruptă şi slăbită de această putere ce o locuieşte; ea nu mai voieşte decât în neputinţa nevoinţei sale.

Cele trei trăsături menţionate ne ajută să întrevedem *funcţia simbolică* a conceptului de păcat originar, adică tocmai semnificaţiile care, prin analogie, spun mai mult decât poate gândirea să gândească şi conştiinţa să conştientizeze. Iar funcţia simbolică nu e comprehensibilă la nivelul conceptului, ci, şi cu atât mai mult în cazul nostru, la nivelul mitului. E vorba de mitul adamic ce "condensează într-un *arhetip* al omului tot ceea ce este încercat în mod fugitiv şi mărturisit în mod aluziv de către credincios". Arhetipul nu e un concept, ci un precipitat mitic a cărui putere simbolică exprimă o experienţă umană inexprimabilă în limbaj direct. Ceea ce e fugitiv în experienţa umană a căderii nu poate fi mărturisit ca atare decât în "incoerenţa" aluzivă a simbolului, în vitalitatea şi dinamismul său trans-istoric. Pe de-o parte, el *universalizează* la nivelul întregii umanităţi experienţa tragică a exilului. Sensul simbolic al mitului, arhetipul său, se revelează într-un adevăr ce priveşte însăşi condiţia umană în întregul şi în esenţa sa. Iar sensul revelat nu spune ceva decât în puterea revelantă a mitului. Pe de altă parte, simbolul, spre deosebire de concept, ne *implică* în însăşi taina cea mai adâncă a răului. Originaritatea nu exilează păcatul într-un trecut mitic, imemorial, care nu ne priveşte. Dacă fiecare dintre noi începe răul, este pentru că îl găseşte în el însuşi; răul e deja acolo, înaintea conştiinţei ce îl percepe. Ceea ce înseamnă că, de fapt, nu începem răul decât în sensul că, prin însăşi deriva voinţei noastre neputincioase, dăm posibilitate răului preexistent să se actualizeze, să acţioneze în prezentul nostru, *în prezenţa noastră*. Mitul păcatului originar adună astfel în realitatea sa simbolică toate trăsăturile mărturisirii enumerate mai sus. Tocmai funcţia sa simbolică este cea care, dincolo de orice demers critic reducţionist, nu poate fi gândită, ci *dă de gândit*, antrenând gândirea într-o mişcare de transcendere a propriilor sale limite, pe un drum ce deconstruieşte, pas cu pas, conceptualizarea. Este chiar "calea hermeneuticii simbolurilor". Conceptul de păcat originar nu e decât un mit raţionalizat, dogmatizat şi "mitologizat"; misterul ultim al păcatului constă tocmai în imposibilitatea problematizării, în rezistenţa sa în faţa conceptului. Ca atare, o meditaţie asupra simbolului trebuie să afle *acele* semnificaţii comprehensibile care nu se revelează decât în urgenţa impenetrabilă, dar elocventă, a unei experienţe umane încercate în concretul existenţei.

*

O dată ce însă gândirea are acces la puterea revelatoare a simbolului, cum se poate ea păstra ca şi gândire, ca reflecţie a unei raţionalităţi care, nemaicăutând conceptul, se află în faţa unei apariţii pe

care nu o poate încadra în nici una din propriile-i categorii? Cu alte cuvinte, "cum să *articulăm* reflecția filosofică și hermeneutica simbolurilor?". Dacă o căutare a punctului de pornire este o reală problemă pentru orice filosofie a temeiului, meditația hermeneutică asupra simbolurilor pleacă de la un plin de limbaj și de sens pe care îl află ca deja dat în experiența istorică. Ceea ce este dat nu este apariția ca atare, ci presupoziția existențială – discursivă – a posibilității ei. Sarcina sa nu este să înceapă și să descopere ceva ce nu a mai fost, ci să continue o aventură repetabilă, a cărei semnificație nu poate fi înțeleasă decât prin redescoperirea și reamintirea unui adevăr ce se ascunde în semne pe care omul modern le-a uitat. Or, limbajul are funcția de a se recrea continuu cu tot ceea ce uitarea înfățișează ca pură ascundere a unor posibilități semnificante. Limbajul nu uită nimic, ci se umple mereu de o rostire ce se oferă gândirii. Se oferă, în sensul că o cheamă să gândească, reamintindu-i ceea ce ea însăși a uitat. De aceea "simbolul dă de gândit", căci el dă un sens gândirii chemate să-l gândească. Dacă totul se dă în simbol, nu înseamnă că avem ceva de ordinul unui adevăr al cunoașterii pure; ceea ce se dă se pune în fața gândirii ca echivoc, ca scandal sau ca paradox pe care și-l repune sieși ca gândibil. În ceea ce se dă, gândirea însăși se redă sieși, căci, intrând în domeniul simbolurilor, ea se confruntă cu misterul unei experiențe față de care nu poate rămâne indiferentă, întrucât o privește în și din propria sa esență.

1. *Ordinea simbolului.* Spuneam că simbolul se dă gândirii ca sens comprehensibil doar în și prin experiența concretă a unei încercări resemnificante. În cazul simbolicii răului (*cf.* Paul Ricoeur, *Herméneutique des symboles et réflexion philosophique*, în *op. cit.*, pp. 283-329), experiența mărturisirii nu se exprimă în limbajul direct al indubitabilului, ci într-unul aluziv ce spune mai mult decât pare să spună. În plus, răul suferit sau comis nu poate fi rostit ca atare, ci se rostește ca semnificație simbolizantă a unui semnificant de gradul întâi, operant într-o experiență naturală. Simbolurile primare de care vorbește Ricoeur – imagini ale rătăcirii, ale căii strâmbe, ale poverii și maculării – folosesc acest limbaj elementar care le deosebește de simbolurile mitice, mult mai complexe și articulate într-o textură narativă. Limbajul elementar nu este propriu-zis discurs, așa cum se întâmplă în povestirea mitică, ci vorbire care se dă ca simbol primar, în sensul că dezvăluie o structură intențională. "Simbolul este semn, spune Ricoeur, și ca orice semn el vizează dincolo de ceva și valorează pentru acest ceva". Intenționalitatea sa este dublă: una literală, primară, în care triumfă semnul convențional; și

alta spirituală, secundă, în care semnul semnifică acel ceva pe care îl vizează dincolo de el. În complexul nostru tematic, semnul primar ar fi de exemplu povara; un cuvânt care, luat doar în această accepţiune, cu sensul său propriu, nu ne apasă, nu ne striveşte, nu creează acea punere în situaţie şi în criză pe care am aştepta-o. Ceea ce înseamnă că, având de-a face cu un simbol, din intenţionalitatea primară se iveşte – se străvede, mai bine spus – o intenţionalitate secundă care este tocmai un sens care "se adaugă" prin analogie sau "după asemănarea" cu cel literal. Dintr-odată, povara striveşte, căci ne priveşte din lăuntrul nostru, în aşezarea noastră strâmbă faţă de Sacru. Înţelegem acum că ceea ce semnul manifest vizează dincolo de el *se manifestă ca* o povară.

Cum e posibil însă ca ceva ce nu are consistenţă proprie, ceva ce nu e decât *ca* altceva, să ne vizeze până la rădăcina fiinţei noastre? Mai simplu spus: cum se poate să simţim efectiv greutatea apăsătoare a unei poveri prin însăşi rostirea în simbol a mărturisirii ei? Să spunem mai întâi că e vorba de o legătură analogică în virtutea căreia sensul literal vizează un alt sens care nu se dă însă decât în şi prin el; "sensul simbolic este constituit din şi prin sensul literal, care operează analogia dând analogul". Drept urmare, opacitatea semnelor simbolice este chiar profunzimea simbolului. Având înţelesul sensului literal, participăm de fapt la un subînţeles obscur care nu ni se dezvăluie decât în şi prin mijlocirea evidenţei primare; apariţie semnificantă ce operează, conform principiului asemănării, printr-un fel de aprofundare a viziunii (*une mise en abyme*). Simbolul dă – şi se dă – tocmai în această intenţionalitate ce iveşte ceva în altceva. Mărturisirea nu exprimă un limbaj, dar, apelând la limbaj, revelează ceea ce limbajul nu e niciodată: o fiinţă care simte nevoia să se rostească. Am spune chiar mai mult: în experienţa simbolică a mărturisirii greşelii, greşeala însăşi e nevoită să se afirme ca sens secund, căci odată ce ea e rostită, nu numai că este acceptată ca atare de o conştiinţă responsabilă ce se căieşte, ci se recunoaşte pe sine ca survenire în fiinţă a sentimentului de culpabilitate. În mărturisire, greşeala se recunoaşte vinovată. E în joc aici o întreagă dialectică simbolică a purului şi impurului, căci în actul mărturisirii greşelii "experienţa impurului accede deja la lumina rostirii". Funcţia simbolică a limbajului nu constă deci doar în vizarea prin care o intenţionalitate primară *arată* un sens secund, ci în chiar *arătarea* sau apariţia în plină lumină a ceea ce nu se mai poate ascunde. Dacă putem vorbi aici de o anumită "exteriorizare", doar în măsura în care afirmarea sensului este însăşi realitatea manifestantă a greşelii. Mărturisirea nu face decât să dea glas unei dezvăluiri, sau, mai exact, actul revelatoriu al sensului simbolic face posibil actul lingvistic al

mărturisirii. Doar dacă nu e vorba de fapt de unul şi acelaşi act ontologic prin care fiinţa vinovată spune ceva despre povara de care se simte răspunzătoare. Iar conştiinţa acestei răspunderi este chiar răspunsul pe care rostirea mărturisitoare îl dă la ceea ce, în noi, nu încetează să întrebe şi să acuze. Mărturisire care însă, ca orice simbol autentic, dă de gândit.

2. *De la simbol la gândire.* E vorba acum de a analiza provocarea pe care simbolul o aruncă gândirii. Cum poate gândirea să înţeleagă ceea ce se dă ca semnificare dincolo de conceptualizare? Altfel spus, care este relaţia dintre hermeneutică şi reflecţie? E evident că acest dificil raport presupune o înţelegere care să fie în acelaşi timp *în* simbol şi *dincolo* de el. Ricoeur stabileşte trei etape ale acestei înţelegeri, etape ce urmează însăşi dinamica simbolurilor: de la *trăirea* în simbol către *gândirea* gândită pornind de la simbol.

Prima etapă, *fenomenologică*, "rămâne o înţelegere a simbolului prin simbol", adică fie o descriere a unei coerenţe simbolice prin compararea sa cu semnificaţiile altui simbol, fie o prezentare a unui simbol care adună în sine mai multe nivele de experienţă sau de reprezentare. Apare atunci în faţa înţelegerii un sistem simbolic care dă seamă de apariţia fenomenului. Se dă el însă ca adevăr al celui ce-l înţelege? Dar problema adevărului nu e pusă încă, întrucât ceea ce se dă ca fenomen, dând astfel de gândit, o face prin semnificaţii care răspund mai degrabă unei gândiri curioase decât implicate. Adevărul acesta nu mă priveşte personal, căci ceea ce mi se dă este coerenţa unui fenomen ce nu apare în sau pentru mine.

A doua etapă, ***hermeneutică***, mă face să particip la dinamica simbolului prin care "simbolismul este el însuşi susceptibil de a se depăşi". Şi nu se poate depăşi decât prin accesul înţelegerii la ceea ce i se dă ca fiind chiar putinţa de a înţelege. Este de fapt însuşi cercul hermeneutic care, în termeni augustinieni, s-ar exprima astfel: "Trebuie să înţelegem pentru a crede, dar trebuie să credem pentru a înţelege". Drumul de la înţelegere la credinţă şi invers este drumul apariţiei sensului pentru şi în cel care îl interpretează. A înţelege un sens înseamnă a înţelege *în* sens, adică a crede în simbolul care ni-l dă. Şi nu putem crede decât interpretând această donaţie semnificantă ca pe propria noastră interogaţie comprehensivă: "Niciodată interpretul nu se va apropia de ceea ce spune textul său dacă el nu trăieşte în *aura* sensului interogat". A trăi în aura sensului înseamnă a putea comunica cu Sacrul care se iveşte din uitare. Pre-comprehensiunea implicată aici este tocmai faptul de a interpreta

pentru a înțelege; Sacrul ne vorbește în însuși pre-înțelesul ce însuflețește interpretarea.

A treia etapă, propriu-zis *filosofică*, este aceea a gândirii ce gândește pornind de la simbol. Raportul acesta hermeneutic, între discursul filosofic și rostirea simbolică ce-l investește, este pândit, după Ricoeur, de două primejdii: fie că filosofia va fi tentată să alegorizeze, adică să transparentizeze rațional ceea ce consideră a fi un înveliș imaginativ (deci un fals semnificant) al sensului adevărat; fie va repeta simbolul, raționalizându-l ca atare într-o mitologie dogmatică. În primul caz, ea gândește *în spatele* simbolului, încercând să-i dizolve funcția analogică pe care o reduce la o simplă stare de contiguitate a două sensuri aflate pe același plan și dintre care unul îl maschează pe celălalt; în al doilea caz, ea gândește *în fața* simbolului, absorbindu-i semnificațiile și înghețându-le într-un concept al cunoașterii, într-o gnoză. În ambele situații, filosofia gândește *fără* simbol, dincolo ori dincoace de el; or, trebuie gândit *cu* simboluri, *conform* dinamismului lor semnificant care se revelează în rostire și dă de gândit.

Problema pe care Ricoeur și-o pune este următoarea: "cum putem gândi pornind de la simbol, fără să ne întoarcem la vechea interpretare alegorizantă ori să cădem în capcana gnozei?" O interpretare creatoare care respectă misterul simbolului, venind în întâmpinarea sensului pe care îl promovează și-l înfățișează gândirii, ar putea poate să răspundă la întrebările iscate de această paradoxală conviețuire: "cum poate fi o gândire în același timp *legată* și *liberă*? Cum să conjugăm imediatitatea simbolului și medierea gândirii?". Într-adevăr, gândirea se leagă de simbol prin faptul că primește la sine sensul nealterat al unei ascunderi originare, dar ea transcende simbolul în autonomia înțelegerii și a interpretării. Ceea ce simbolul dă în mod direct, ca nemijlocire a unei experiențe, gândirea și-l redă ca obiect al reflecției sau al speculației. "Gândirea ca *reflecție* este în mod esențial «demitologizantă»" (nu însă în sensul pe care l-a dat acestui termen R. Bultmann, *cf. supra* p.173, ci mai degrabă în sensul de gândire demitizantă sau demistificatoare; *cf.* cele trei forme ale demitologizării bultmanniene pe care Ricoeur le discută în *Préface à Bultmann*, în *op. cit.*, p.380 ș.u.). Revenind la problema răului, putem spune că reflecția asupra simbolicii răului o transformă într-o viziune etică. Ea se hrănește din bogăția simbolurilor și a miturilor, reducându-le semnificația primară la un fel de alegorie conceptuală. Pe de altă parte, gândirea ca *speculație* dorește să arate, dimpotrivă, că ceea ce etica răului a eludat este necesar de a fi prezervat. Pericolul ce o pândește este acela al gnozei.

Cum se situează viziunea morală a lumii şi a răului în raport cu universul simbolic şi mitic? Într-un dublu sens, răspunde Ricoeur: pe de-o parte, demitologizând prin raţionalizare încărcătura semnificantă a miturilor dualiste, iar, pe de altă parte, traducând mitul adamic într-un *filosofem* inteligibil. În ambele sensuri, avem de-a face cu o formalizare a raportului dintre bine şi rău, şi în ultimă instanţă cu o conceptualizare (care îşi află triumful în morala kantiană): răul este libertatea de a te distanţa de ordinea impusă de datorie, puterea de a răsturna această ordine prin subminarea raportului. Această pretinsă claritate nu triumfă însă decât cu preţul pierderii profunzimii simbolice.

3. *Întunecarea reflecţiei.* "Ceea ce trebuie totuşi să sondăm în conceptul de păcat originar nu este falsa lui claritate, ci obscura lui bogăţie analogică". Simbolul "clarificat" redevine concept în care răul, rezultat al coruperii raportului între voinţă şi libertate (sau mai degrabă inspirator al acestei dereglări), este un semn al arbitrariului contingent. Or, ştim că orice semn vizează mai mult decât simpla elucidare de sine; prin analogie, el vizează ceva ce-i coexistă, preexistându-i în acelaşi timp. Ce nu poate încape în conceptul "clar" este tocmai obscurul faptului că răul precede actul conştientizării sale; el există înainte de a fi săvârşit de un subiect anumit; nici n-ar putea fi săvârşit dacă nu ne-ar fi "dat" *a priori* în chiar natura noastră păcătoasă. "El reprezintă faţă de libertatea mea ceea ce naşterea reprezintă faţă de conştiinţa mea actuală". Dacă răul preexistă libertăţii, înseamnă că este un fel de involuntar în sânul voinţei. Conceptul de păcat nu poate fi mărturisit (nu se revelează nimic într-un semn care nu se semnifică decât pe sine), dar sensul simbolic spre care *rostirea* păcatului deschide prin analogie îl situează la o asemenea adâncime radicală încât, pentru a fi "inteligibil", el nu se poate decât *revela* în limbajul fiinţei ce-l rosteşte. Sensul simbolic al răului, ca păcat originar, se află deci la nivelul "generării" (al procesiunii, în termeni plotinieni), proces ce operează la baza schemei moştenirii (răul originar se află în toţi, căci toţi l-am "moştenit" din păcatul primului om), pe când conversiunea, adică actul prin care voinţa îl mărturiseşte în libertatea rostirii, este însăşi "regenerarea" în contingenţă. Ricoeur e de părere că "funcţia de nesubstituit a conceptului constă ca atare în integrarea schemei moştenirii în aceea a contingenţei", astfel încât mărturisirea păcatului prin generare să tematizeze însuşi actul regenerării. Tensiunea simbolică e astfel păstrată; reflecţia e nevoită să coboare în întunericul acestei cvasi-naturi originare care se revelează însă dincolo de raţionalitate; lumina care apare e de nevăzut pentru gândirea care şi-o pune doar ca semn-obiect al reflecţiei. Când Kant afirmă, în *Religia în limitele simplei raţiuni*, că "nu

există pentru noi o rațiune comprehensibilă pentru a ști de unde ar fi putut să ne vină mai întâi răul moral", el recunoaște de fapt că răul nu este doar ivire *prin* libertate, ci și antecedență *pentru* libertate, act începător prin sine însuși, dar și dat al unei libertăți determinate. Or, această antecedență dată, această determinare originară este chiar acel "deja prezent" sau "dintotdeauna aici" al răului.

În acest context, întrebarea pe care și-o pune Ricoeur este perfect legitimă: "de ce reflecția reduce bogăția simbolică, bogăție care totuși nu încetează s-o hrănească?". La fel cum simbolul nu poate fi reprezentat doar prin funcția sa psihică (a subiectului sau a eului), el nu poate fi nici diminuat prin raționalizare, printr-o reducție moralizantă. "Simbolul începe să fie ruinat atunci când încetează să se manifeste în mai multe registre: cosmic și existențial". A-l antropologiza înseamnă a-l integra într-un sistem etic. Ceea ce simbolul are mai adânc și mai obscur în esența lui rezistă acestor excese reducționiste (inclusiv demitologizării sau falsei cunoașteri a gnozei). Zace în adâncul acesta obscur al simbolului ceva tragic, care este chiar insondabilul rațional, nevăzutul ce orbește. Rolul său este de a fisura orice certitudine ori pretenție critică, de a submina fără încetare conștiința morală, de a pune gândirea pe gânduri. Figura șarpelui din mitul adamic, figură a originarității răului deja prezent înaintea săvârșirii păcatului (în acest sens, răul preexistă păcatului "originar"), este chiar simbolul tragic al unui mister, pentru că el semnifică un rău mai vechi decât propria sa ispitire, acel *Altul* cu care libertatea noastră nu încetează să se confrunte. În acest caz, spune Ricoeur, "simbolurile tragice vorbesc în tăcerea eticii umilite; ele vorbesc despre un « mister al nelegiuirii »", de care libertatea nu este responsabilă pentru că îl află deja în sine. Nu putem reduce în nici un fel excesul deconcertant al semnificațiilor acestui simbol, nici subiectivându-l, nici raționalizându-l. Putem doar să-l acceptăm ca făcând parte din istoria ființei pe care răul o determină de la un *început* cu care reflecția nu poate începe.

4. *Eșecul gândirii speculative*. Dacă simbolul pune gândirea pe gânduri, înseamnă că în această poziționare el îi dă totuși ceva de gândit. Lupta între rigoarea reflexivă și bogăția semnificantă a simbolului nu se poate stinge odată cu întunecarea gândirii în evenimentul inițial al căderii. Ceva însă totuși se întâmplă în această cădere a gândirii înseși: apariția unui *hiatus* între înțelegerea limitată a naturii esenței umane și mărturisirea acestei contingențe insondabile a răului. Revenind: dacă simbolul dă într-adevăr ceva de gândit, înseamnă că acest ceva nu e doar



donația unui sens inaugural, deja dat în prezentul înțelegerii, ci și vestirea unui sens final, posibil doar în și prin înțelegere. Este tocmai ceea ce *arată* simbolul, dând sens unei gândiri care trebuie să parcurgă calea inversă, de la contingența răului la o anumită "necesitate" a răului. Ceea ce contribuie la acreditarea ideii că totul *începător* al răului are *în cele din urmă* un sens. Nu se poate ca ceea ce se dă ca simbol originar să nu semnifice în totalitatea actuală a realului; doar aici existența semnificațiilor este o existență cu adevărat *istorică*, întrucât ele se înrădăcinează într-un eveniment pe care îl profețesc în propria lor mărturisire; de aceea "reflecția implică o arheologie și o eshatologie a conștiinței", o des-centrare în vederea re-centrării. Răul este deci necesar prin funcția sa vestitoare de bine. "Așadar, precum prin greșeala unuia a venit osânda pentru toți oamenii, așa și prin îndreptarea adusă de Unul a venit, pentru toți oamenii, îndreptarea care dă viață" (*Ro* 5, 18). Greșeala unuia este oarecum "justificată" de harul ce prisosește în venirea Altuia. La fel, simbolul nu dă doar un sens ce întunecă gândirea, ci se dă ca sens pe cale să vină, ce vine deja într-un orizont eshatologic. "Unde s-a înmulțit păcatul, a prisosit harul" (5, 20); unde simbolul tragic vorbește ca fenomen saturat, acest prisos al totalității semnificațiilor se oferă ca sarcină pentru gândire.

Or, după Ricoeur, nici o mare filosofie a totalității nu e în măsură să dea seamă de această integrare a contingenței răului într-un orizont semnificant. Fie că nu se interesează de contingență, fie că doar ea o preocupă, în ambele cazuri se elimină în întregime" «saltul» răului care se pune și «tragicul» răului care se precede întotdeauna pe sine". Ceea ce speculația lasă deoparte este tocmai mișcarea internă a necesității, prin care poziționarea răului în contingență nu își revelează sensul decât în pre-poziția tragică ce o originează, la fel cum aceasta nu dă un sens libertății decât *în vederea* finalității sale. Răul nu e necesar *pentru că*, ci necesitatea sa decurge dintr-un *cu cât...cu atât*; cu cât se înmulțește păcatul, cu atât prisosește harul.

Și atunci, se întreabă Ricoeur, "este posibil să concepem o *devenire a ființei* în care tragicul răului – al acelui rău dintotdeauna prezent – să fie totodată recunoscut și depășit?". Dar acest "dintotdeauna" este chiar acel *cu atât mai mult* al prezenței atemporale a unui sens *încă* prezent. A-l re-cunoaște înseamnă a-l prezentifica în esența apriorismului său, ca sens care se pre-dă unei gândiri ce îl pre-ia. A-l depăși înseamnă a-l pune mereu *în fața* unei gândiri prezente, ca re-punere problematizantă a unei prezențe în sine de negândit. Pentru a ieși din acest impas, Ricoeur propune trei soluții care ar putea lega experiența răului de experiența unei

reconcilieri. În primul rând, reconcilierea (conversiunea înțelegerii) este așteptată *în pofida* răului. E mai mult decât dezmințirea unei acuzații; este chiar esența eshatologică a speranței. În al doilea rând, speranța ascunde un program paideic; în pofida răului înseamnă de fapt *grație*: binele triumfă în pofida răului grație voinței divine. În al treilea rând, atât "în pofida...", cât și "grație..." sunt înglobate în "*cu cât...cu atât*", ca lege a prisosului adevărului. Este acel surplus sau exces de sens pe care simbolul îl oferă neuitării și sporirii. Dacă el poate fi mărturisit, aceasta doar în rostirea unei ființe încă încrezătoare. Adevărata intenție semnificantă a simbolului este înțelegerea acestui dar pe care speranța îl revelează gândirii ca amintire și ca vestire totodată.

Vom încheia aceste considerații cu o scurtă aplicație a metodei ricoeuriene la un mit ale cărui conotații ambigue înlesnesc încadrarea lui într-un orizont simbolic ce dă de gândit. Este vorba de Don Juan (și de tot ce înseamnă donjuanism în general) pe care îl vom interpreta ca simbol grăitor al venusității ori al necrofiliei (*l'amour de la mort*). Și aceasta cu atât mai mult cu cât simbolul amintit nu se mărturisește într-o vorbire, ci într-o acțiune ce se construiește ca discurs factual (într-un fel de realitate kerygmatică non-lingvistică). Este, dacă vrem, inversul unui act de limbaj, căci nu ceea ce se spune face ca ceva să fie, ci fapta ființării se rostește neîncetat pe sine. *Quand faire, c'est dire.* Simbolul în cauză ilustrează, *en biais*, afirmația lui Jean-Luc Marion: "Iubirea nu se rostește, în cele din urmă, ea se face" (*Dieu sans l'être*, Communio/Fayard, Paris, 1982, p.154); doar că în cazul nostru absența elocventă a rostirii dezvoltă, prin inversiune, o *retorică a facticității* (și a voluptății ca profanare, despre care vorbește E. Lévinas, ca violare a limbajului în care se manifestă echivocul "între cuvânt și renunțarea la cuvânt", "echivocul tăcerii; cuvânt care nu spune un sens, ci o exhibiție", *cf. Fenomenologia erosului*, în *Totalitate și infinit*, Ed. Polirom, Iași, 1999). Astfel încât nu ceea ce *este* iubirea va putea face ceva, ci ceea ce *nu este*, adică Răul care, în cele din urmă, nu înseamnă a fi, ci a face. Anticipând concluzia interpretării, putem afirma că în această situație mărturisirea nu se rostește ci, uzând de o întreagă strategie persuasivă a seducției, se camuflează într-un *a face altfel* decât a spune, ceea ce înseamnă *mai bine* decât ar putea spune. Prin urmare, este în joc nu o artă a cuvântului făptuitor, ci o artă a faptei cuvântătoare.

Textul-sursă îl constituie câteva pagini din lucrarea lui Kierkegaard *Ori-ori*, partea I (*Sfera esteticii*) (în *L'existence*, Textes choisis, P.U.F., 1982, pp.97-106).

Gânditorul danez postulează o sursă medievală a discordiei dintre trup şi spirit. Don Juan ar fi astfel întruchiparea cărnii, o reprezentare a trupului desprins de spirit, vieţuitor prin sine şi pentru sine: "încarnarea simţurilor aflate într-un război pe viaţă şi pe moarte cu spiritul". Am putea distinge aici locul intermediar pe care acest simbol îl ocupă între concepţia grecească asupra erosului şi iubirea cavalerească. Dacă ambele atitudini au în comun o aceeaşi slăvire (puterea sufletului), ele diferă, după Kierkegaard, în ceea ce priveşte finalitatea. Totuşi, trebuie spus că atât erosul antic cât şi cel medieval reprezintă dorinţa transcenderii de sine.

Sufletul este "iubitor de înţelepciune sau de frumuseţe, închinător la Muze şi îndrăgit de Eros", aflăm în platonicul *Phaidros* (248 d). Pentru Platon, iubirea daimonică este a patra formă a nebuniei divine, înţeleasă ca "zeiască împătimire": "e limpede că tocmai împărtăşirea din acest soi de nebunie face ca cel iubitor de frumuseţi să fie numit îndrăgostit" (*id.*, 249 e), şi, mai presus de toate, "îndrăgostit de frumuseţea firii" (*Banchetul*, 183 e). Este de asemenea vorba de funcţia mijlocitoare a iubirii care stabileşte un raport între două lumi aparent distincte, lumea "de aici" şi cea "de dincolo". În *Banchetul*, Diotima identifică în Eros un agent intermediar, "ceva între muritor şi fiinţă fără de moarte" (202 d). Fiind un mare daimon, "aflându-se între cele două lumi, Eros umple golul dintre ele şi le leagă într-un singur Tot, unindu-l pe sine cu sine" (*id.*, 202 e). Potrivit lui Heidegger, "această înălţare-dincolo-de-sine şi această atragere de către Fiinţa însăşi este *eros*-ul" (în Platon, *Opere* IV, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1983, p.390).

În acelaşi fel, slujirea iubitoare a cavalerilor curteni se codifică într-un număr de reguli ce au drept scop venerarea perfecţiunii feminine. Ideal care dobândeşte forme extreme în *Tristan şi Isolda*, în *Lancelot* sau în lirica provensală. Se ştie că ceea ce hrăneşte acest ideal este un deziderat de sorginte gnostică. Femeia este identificată cu Fecioara Maria, "simbol al Luminii curate şi mântuitoare" (Denis de Rougemont, *Iubirea şi Occidentul*, Univers, 1981, p.81). Această mare Mamă divină este *Anima*, adică "partea *spirituală* din om, aceea pe care sufletul încătuşat în trup o cheamă cu o iubire nostalgică" (*id.*, p.95). Nu e de mirare că aşa-numita Biserică a Iubirii (cum era cunoscută religia cathară) a ridicat idealul *corteziei* la rangul de conduită existenţială exemplară. Toate virtuţile care concură la împlinirea acestui ideal (printre care măsura, slujirea, îndurarea, etc.) "duc la Bucuria care este semnul şi garanţia unui *Vray Amor*" (*id.*, p.131). Iubirea e înţeleasă astfel ca putere de natură spirituală în stare să exorcizeze implicaţiile nefaste ale morţii (aşa cum

apare de exemplu în *Tristan și Isolda* și, în mod sintetic, în interpretarea pe care catharul Jacques de Baisieux o dă cuvântului *amor*: "*A* înseamnă « fără » și *mor* înseamnă « moarte »; dacă le punem la un loc, vom obține « fără moarte », *a-mor*").

După cum se poate observa din această succintă prezentare, ambele ipoteze de lucru, pe care le-am ales datorită încărcăturii lor paradigmatice (e vorba de *eros*-ul platonician și de *amor*-ul cathar), exemplifică perfect afirmația heideggeriană citată mai sus. În esență, amândouă sunt expresii ale năzuinței de *transcendere* (înțeleasă ca sublimare a condiției umane prin potențarea asemănării sale ideale cu divinul). Este de fapt o supremă valorizare a sufletului și, implicit, a vocației spirituale, conjugată cu credința în iubirea *nemuritoare*.

Se pare că atitudinea opusă (să-i zicem donjuanescă) derivă tot din platonism. În *Phaidros*, în primul discurs al lui Socrate, cel "acoperit", Platon distinge două principii ale iubirii: "în fiecare dintre noi există principii care mână și ne stăpânesc și pe care le urmăm oriîncotro ne-ar duce; unul din ele e sădit în noi din naștere, și anume dorința de plăceri; celălalt e o încredințare dobândită, și anume gândul că trebuie să tindem spre tot ce e mai bun" (237 d). Se înțelege de la sine că primul principiu – dorința de plăceri – este echivalent iubirii trupești, pe când al doilea principiu – gândul spre mai bine – ar corespunde iubirii spirituale. Platon atribuie celui dintâi "desfrânarea", iar celui de-al doilea "cumpătarea" (238 a), revenind la semnificația "frâului" și a "înfrânării" în episodul atelajului înaripat (254 c-e). Friedländer comentează: "erosul înaripat devenea model pentru sufletul (*psyché*) înaripat", căci "sufletul este pe de-a întregul suflet numai atunci când este capabil de iubire" (în Platon, *Opere* IV, note la *Phaidros*, p.511). O bipartiție asemănătoare aflăm în *Banchetul*, unde Pausanias distinge doi Eros: unul obștesc și unul ceresc (180 d-e), cel "care iubește mai mult cu trupul decât cu sufletul" (183 e) și "acel Eros care ne îndeamnă către iubirea cea bună" (181 a). Distincția e reluată apoi de Eriximah, între "cele două feluri de Eros": Erosul cel bun și Erosul cel rău. Concluzia este că trebuie "să-i slujim Erosului cumpătat" (188 c).

Este, credem, evident că donjuanismul este expresia acestui Eros rău, desfrânat, supus dorinței și materiei. Iată, după Kierkegaard, momentul în care opoziția spirit – materie devine absolută: "Spiritul pur și simplu conceput ca atare simte nu numai că lumea nu e patria sa, ci încă și mai puțin câmpul său de acțiune; el renunță la ea și se retrage pentru a se înălța în regiunile superioare (...). Spiritul desprinzându-se astfel de pământ, senzualitatea se arată în toată puterea ei". Învins de Erosul cel

rău, spiritul se autoexilează, împreună cu iubirea de cele divine. Iar ascetica creştină nu a făcut decât să întărească această separaţie, lăsând lumea pradă bucuriei senzuale. Nu Bucuria împlinirii prin iubirea cumpătată, nu Bucuria acelui Vray Amor, ci bucuria degradată a plăcerii şi a voluptăţii, a senzualităţii şi a dorinţei (*libitum*).

Evul Mediu, ne încredinţează Kierkegaard, localizează izvorul senzualităţii într-un munte imaginar, căruia îi dă numele Venus. "Acolo nu se cunoaşte decât tumultul fără sfârşit al plăcerii. Don Juan este primul născut al acestui tărâm". Venus era considerată zeiţa deliciilor dragostei (*venos*), idol demonic, însoţitoare, mamă ori anima vegetativă a Sulfului, în tratatele alchimice, un alt nume al ei fiind Veneris, desfrânata (ori chiar androgyna), corupătoarea diabolică ("argintul viu corupt, care este amestecat cu ea", citim într-o descriere alchimică citată de C.G. Jung în *Mysterium coniunctionis* II, Ed. Teora, 2000, p.46). Caracterul venusian (sau veneric) este reprezentat de "flamura" iubirii lubrice, de jugul păcatului şi al frivolităţii. Tot ce este legat de ascendenţa venusiană este sortit voluptăţii mundane ("bucuriile Venerei nu sunt niciodată lipsite de fiere", afirmă G. Camerarius, în C.G. Jung, *op.cit.*, II, p.48), deci suferinţei şi morţii. Este Erosul decrepit care "îl târăşte după sine pe fratele său Thanatos", spune M. Bonaparte în *Eros, Chronos et Thanatos* (P.U.F., Paris, 1952, p.120). "Venusitatea, adaugă G. Durand, e soră bună cu zeiţa chtoniană; în jurul morţii şi al căderii, al destinului temporal, s-a format treptat o constelaţie feminină, apoi sexuală şi erotică" (*Structurile antropologice ale imaginarului*, Univers, 1977, p.241).

Revenind acum la Kierkegaard, să subliniem că descendenţa donjuanescă din venusitate, şi tot complexul *inversiunii* pe care îl inaugurează această rebeliune luciferică a cărnii, nu e decât "sfidarea disperării care dă glas protestului". Interesant de observat e că cel care protestează şi sfidează nu este trupul care a alungat spiritul, ci trupul care, desprins de spirit, îşi strigă disperarea. De aceea, spune Kierkegaard, "Don Juan exprimă demoniacul din punctul de vedere al senzualităţii". El e mereu suspendat între idee şi individ, pendulând continuu între paradoxala aspiraţie spre ceea ce neagă şi condiţia desfrânatei sale bucurii. Niciodată mulţumit de ceea ce are şi de ceea ce este, el întruchipează paradoxul însuşi al seducătorului. Existenţa sa în plină mişcare este de fapt o necurmată creaţie a seducţiei. Dar destinul seducţiei este de a nu se putea bucura pe deplin de rodul acţiunii sale. Obiectul sedus (şi când spunem "obiect" ne gândim la faptul că orice persoană sedusă este într-un fel obiectivată) nu e decât un obiect părăsit, abandonat în jocul crud al infidelităţii.

Iubirea fidelă este una în care lucrător e sufletul (precum în eros-ul cel bun la greci ori în amor-ul medieval). Infidelitatea nu poate fi generată decât de tumultul simțurilor, de deznădejdea trupului care, părăsit de spirit, lasă în părăsire tot ceea ce "creează". "Doar iubirea senzuală este prin definiție esențial infidelă. Dar această infidelitate care îi este proprie se manifestă și într-alt fel: ea nu este decât o repetiție". Iubirea sufletească nu e totdeauna sigură pe sine căci, necunoscând arta seducției, ea se îndoiește și se neliniștește. Fără să deznădăjduiască, se întreabă și speră, *crede* în propria ei fidelitate. De aici și bogăția diversității formelor și trăirilor individuale pe care le implică. Iubirea senzuală nu crede decât în rapiditatea victoriei; sigură pe armele seducției pe care le aruncă în joc, ea nu urmărește decât condițiile unei capitulări, termenul unei execuții.

Trebuie spus însă că infidelitatea este totodată indisponibilitate. Cel infidel, cu toate că pare mereu deschis într-un evantai de posibilități inepuizabile, nu se dovedește disponibil față de nici una dintre ele. A fi disponibil înseamnă și *a crea* în domeniul posibilului, a sădi în pământul fiecărei clipe sămânța iubirii. Or, sămânța aceasta are nevoie de timp pentru a rodi; clipa durează încărcându-se de sens, zăbovește în odihna unui răgaz îmbelșugat. Dimpotrivă, infidelitatea iubirii senzuale nu are timp; ea nu trece prin clipe decât pentru a afla, mereu nemulțumită în chiar toiul plăcerii, izvorul unei noi cuceriri, obiectul unei alte abdicări. Ceea ce o pune în mișcare – și pe goană, am spune – nu este diversitatea care se împlinește în unitate, ci sărăcia trăirii, indigența condiției sale nomade ("voluptatea, adaugă E. Lévinas, începe deja în dorința erotică și rămâne în fiecare clipă dorință...De aceea voluptatea nu este doar nerăbdătoare, ci este nerăbdarea însăși, respiră nerăbdarea și se sufocă din pricina ei"). Este și motivul pentru care Kierkegaard afirmă că "iubirea care ține de suflet este durată în timp, pe când iubirea senzuală, dispariție în timp". Iar ceea ce dispare este chiar disponibilitatea rămânerii, bucuria adâncă a zăbovirii.

"Noțiunea de seducător aplicată lui Don Juan, adaugă gânditorul danez, suferă o modificare esențială întrucât libidoul său nu vizează decât senzualul". Observația este importantă pentru a arăta "caracterul muzical al lui Don Juan". Alunecarea – nesatisfăcută – de la un obiect al seducției la altul are ceva din ritmul vibrației muzicale (iar Kierkegaard a studiat în *Don Juan* al lui Mozart felul în care muzica este mediul în care se exprimă cel mai bine iubirea senzuală ca dispariție în timp). Arta seducției este o artă muzicală; partitura ei e încărcată cu notele amăgirii. Plăcerea satisfacerii libidinale este cântarea mereu reînnoită a unei neobosite căutări a morții. Nimic nu e pre-meditat aici, ci totul e pus

în seama senzualității, în puterea atracției exercitate de simțuri. Venus se însoțește cu Nemesis, căci cel care se dedă plăcerii senzuale acționează dintr-un fel de răzbunare căreia nu i se poate sustrage. Nu cuvântul mincinos e resortul seducției donjuanești, ci "forța proprie libidoului, energia libidoului senzual". Don Juan este o forță a naturii care, în virtutea unei idealizări senzuale, nu poate înceta să seducă. În fiecare femeie el caută feminitatea, principiul abstract al melos-ului feminin, acel cânt funebru prin care moartea se slăvește pe sine. Dacă el poate fi definit ca simbol reprezentativ al unui tip uman, aceasta doar în sensul "geniului propriu al senzualității a cărui încarnare este". Prin el, trupul își ia o tristă revanșă asupra spiritului, dar ea nu e decât reflexul van al unei imaginații degenerate. Venusitatea condiției noastre donjuanești nu e doar abatere și rătăcire de la adevărata iubire a celor sublime, ci fascinația rece pe care o exaltă moartea strecurată în natura ce respinge spiritul, fantasma letală a disperării care, sub numele falsei iubiri, bântuie oameni și timpuri deopotrivă.

ADDENDA

CUVÂNTUL DORULUI

Dacă există vreo legătură între dor şi nefiinţă, aceasta nu poate fi decât numele pe care îl dăm suferinţei încercate faţă de ceea ce *nu este*. Ne e dor de ceva sau de cineva atunci când din prezenţa lui nu mai rămâne nimic desemnabil. Ne e dor de prezenţa devenită absenţă, de fiinţa absorbită în ne-fiinţă. Dacă însă nu mai putem desemna, şi ca atare, nici arăta ceea ce lipseşte şi ne lipseşte, nu ne rămâne totuşi decât suferinţa, arătarea care nu încetează să indice, în noi, un gol ce doare ca orice părăsire. Dorul este *semnul* sau *urma* lăsată de ceea ce nu mai este, urmă vie care ne tulbură pentru că arată înspre ceva ce nu se arată, ceva ce ne lipseşte în adâncul fiinţei, lipsindu-ne de ceea ce în noi nu mai putem căuta şi chema.

De ce "s-a vorbit prea mult despre dor la români?", se întreabă Constantin Noica în *Eminescu şi nefiinţa* (în *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii româneşti*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1975). Pentru că prea mult am încercat să numim un semn care el însuşi nu poate numi (dar care, totuşi, e de-numit de toţi; de aceea "e zadarnic să întârzii asupra cuvintelor, dacă descoperi ce ştie toată lumea", adaugă el în *Creaţie şi frumos*, cap. *Introducere la dor*). Dacă spunem că ne este dor de o fiinţă iubită, spunerea nu vorbeşte decât *despre* o tăcere, nearătând decât *spre* o ne-fiinţă a-nonimă. Cu aceeaşi lipsă de măsură s-a vorbit despre lipsa însăşi, cea fără de măsură căci fără de fiinţă. Or, despre nemăsurat sau necuprins nu am putea vorbi decât printr-un fel de evadare a cuvântului din marginile unei limbi, printr-un necuvânt odihnitor adăstând la vămile rostirii. "Nefiinţa aduce odihna", căci aduce cu sine golul şi tăcerea. Dar la Eminescu şi în dorul românesc nu se arată un gol în sine, ori o tăcere neizvorâtă din rostire. Aici golul e mai degrabă o golire de un preaplin, o lipsire sau o scurgere de fiinţă, o tăcere revărsată în *linişte*:

"Mai am un singur dor
În liniştea serii
Să mă lăsaţi să mor".

Nu e o renunţare aici, o resemnare în faţa celor ce trec, dar nici o pură dorinţă a odihnei în nefiinţă. Este însăşi neodihna dorului, orizontul

pe care îl deschide posibilului. Dacă liniştea este mai adâncă decât tăcerea, aceasta pentru că ea *vorbeşte*. Cuvântul liniştit nu moare, precum cuvântul amuţit, ci îşi rosteşte adâncul de nelinişte. În liniştea cuvântului eminescian răzbate ne-liniştea dorului, neodihna celor care *ar fi să fie* între ceea ce nu mai sunt şi ceea ce nu sunt încă. Este chiar "zona de dor" a cuvântului, un fel de câmp sau de zare a lui prin care el lasă să se înţeleagă mai mult decât spune, dând de înţeles mai bine decât simpla şi pura sa semnificaţie. Şi aceasta pentru că dorul cuvântului sub-înţeles este durerea nedeterminării sale, dar şi fascinaţia creată de necurmata pulsiune între a fi şi a nu fi. Cuvântul dorului – dureros şi doritor – este cuvântul inimii ce suferă:

"Ai milă şi stinge lungi zilele mele..."

E o ispită lăuntrică a ceea ce doreşte şi se lasă dorit, la fel cum durata prelungă a zilelor, încărcată de un preaplin greu de dor, ispiteşte şi se lasă ispitită nu de golul neînţelesului, ci de golirea liniştirii, de stingerea unui înţeles covârşitor. Toată nostalgia versului se concentrează în inversiunea care aduce "ceva nou gândului şi inimii" (*lungi* zilele). Însăşi modularea nefirească a rostirii impune înţelesul, lămurindu-l în stingerea celor ce durează peste marginile fireşti ale timpului. Or, dincolo de odihna tăcută a zilei, cu tot înţelesul ei stătător şi cumpănit, întrezărim un fel de necumpătare şi descumpănire proprii oricărui posibil: neodihna dorului şi liniştea rostitoare a nefiinţei.

"Dacă nici un scriitor român n-a invocat mai mult nefiinţa, este pentru că nici unul n-a înfruntat-o mai mult". A invoca nefiinţa înseamnă, la Eminescu, a o înfrunta ca şi cum ai chema ceva pe care doreşti să-l sfidezi. Ce invocă de fapt poetul? Nu un început al lucrurilor, precum un haos din care toate purced. "Neantul, spune Noica în *Sentimentul românesc al fiinţei* (subcapitolul *Haos şi neant la Eminescu*) nu are sens decât la capătul lucrurilor. Ele *intră* în nefiinţă, sfârşesc la ea; nefiinţa este doar încetarea fiinţei, dar nu o realitate care să o ţină în cumpănă". Şi am văzut că nefiinţa descumpăneşte, căci ea e *posibilul sfârşirii* sau, cu o vorbă a lui Noica, al *săvârşirii*. A-l invoca înseamnă a-l provoca în miezul nedeterminării sale. "Trebuie să vii cu mâna plină înaintea nefiinţei", întrucât plinătatea nu e cu adevărat împlinire decât *la limită*. Dacă limita fiinţei este capătul ei dincolo de care ea *nu poate fi*, marginea aceasta nu e un hotar fără noimă decât pentru cel care se înfăţişează cu mâna şi cu inima goală. Pentru cel care vine însă plin de ceea ce *este*, capătul e un căpătâi care îl ridică deasupra firii, un prag al înţelesurilor depline. "Eminescu a venit cu mâna plină înaintea nefiinţei"; de aceea el este "omul deplin al culturii româneşti".

Ce înseamnă o mână plină, un suflet plin? Belşug al creaţiei, "bunătatea, bogăţia şi binecuvântarea a ceea ce se numeşte: cultura omului". Dar şi lucrare neistovită către mai bun şi mai rodnic, harul rar al bene-dicţiei, al lucrului bine gândit şi făcut. Ceea ce pare să fie o posibilă săvârşire este de fapt o realitate a desăvârşirii, actul lămuritor şi iscusit care, în ceea ce este, stră-vede ceea ce *stă să vină*. Invocarea nefiinţei reprezintă chiar întoarcerea spre viitor a înţelesului care, în sufletul plin, *stă* în aşteptare şi este pe cale *să vină*. "Invocarea neantului de către Eminescu poate să nu mai apară acum drept o nostalgie, ci drept umană sfidare". Sfidare pentru că în ceea ce vine stă un gol care *se cere* umplut, o provocare care trebuie acceptată şi asumată. Este tocmai ceea ce ne provoacă dinspre ceea ce nu suntem, solicitând să fie invocat şi, astfel, întâmpinat. Sfidarea este de fapt răspunsul creator pe care omul, în clipele sale faste, îl dă întrebării nefiinţei, acea înţelegere pre-vestitoare care, păşind în gol, oferă sens şi chip.

În *Despre demnitatea omului* (1487), Pico della Mirandola proclamă omul drept ultima dintre creaţiile lui Dumnezeu, menit să slăvească generozitatea divină. Şi aceasta pentru că "toate erau deja pline", adică universul întreg fiind deja creat şi populat, noului fiu nu i-a mai rămas nici un loc al lui propriu. Ca atare, "preabunul creator a hotărât ca acela, căruia nu mai putea să-i dea nimic propriu, să aibă ceva comun dar cu toate acestea să fie deosebit de fiecare în parte. Aşadar, a conceput omul ca pe o lucrare cu un aspect care nu îl diferenţiază şi, aşezându-l în centrul Universului, i-a vorbit astfel: «O, Adame! nu ţi-am dat nici un loc sigur, nici o înfăţişare proprie, nici vreo favoare deosebită, pentru ca acel loc, acea înfăţişare, acele îngăduinţe pe care tu însuţi le vei dori, tocmai pe acelea să le dobândeşti şi să le stăpâneşti după voia şi hotărârea ta»" (*Raţionamente sau 900 de teze. Despre demnitatea omului*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1991, p.122). Mai multe observaţii decurg din acest text.

În primul rând, omul nu are nimic propriu pentru că, ultimul sosit fiind, nu are loc printre lucrurile create. Drept urmare, condiţia lui va fi mereu dis-locată, întoarsă spre cele veşnice şi transcendente lui. În al doilea rând, omul are ceva comun cu semenii săi, căci în fiecare este sădită sămânţa divină, tuturor le este proprie supra-natura harică drept germene al vieţii naturale. În al treilea rând însă, fiecare om în parte este deosebit de ceilalţi, căci fiecăruia îi este dat, în individualitatea sufletului, darul de a purta de grijă sămânţei vieţii, pentru a o face să rodească după propria sa hotărâre şi voinţă. În al patrulea rând, deosebit fiind în parte, omul nu are totuşi parte de nimic care să fie doar al lui. Neavând un loc determinat, el nu are nici limite care să-i îngrădească natura. De aceea, el

are puterea – şi căderea – de a se păstra în centrul tuturor celor ce fiinţează. Este, cu alte cuvinte, singura fiinţă creată *pentru libertate.*

Cea mai importantă consecinţă este însă aceea desprinsă din nedeterminarea sa originară. Omul este creat "fără înfăţişare", fără un chip care să-l deosebească esenţial de aproapele său. Această ne-închipuire cu care vine pe lume este însă suprema pecete a libertăţii ce îi este hărăzită, întrucât doar lui îi revine dumnezeiasca îndatorire de a-şi plămădi chipul, pe măsura puterilor şi vrerilor sale. Şi totuşi, neavând în clipa creaţiei parte şi chip propriu, omul *are parte* de ordinea sacră conform asemănării cu Creatorul său (*cf. Facerea* 1; 25). Zămislit după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu, omul "se va înfăţişa ca un co-făptuitor, care să dovedească în sine însuşi, atât cât poate, divina făptuire a lucrării ce străluceşte" (Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Ierarhia cerească*, III; 2). Chipul adânc al omului este "oglinda curată şi fără pată care să fie în stare să primească în sine raza ce porneşte din obârşia luminii divine" (*ibid.*). În ceara acestui "chip al zeilor" (Ovidiu, *Metamorfozele*, I), omul îşi imprimă sigiliul propriului chip, care nu este decât sporirea, în sine, a făptuirii dumnezeieşti. *Acest* chip nu îi este dat la obârşie, ci şi-l creează singur prin co-făptuire, prin păstrarea în curăţie şi nepătare a oglinzii sufletului său ceresc.

Prin toate aceste hărăziri, pe care omul le are şi nu le are în aceeaşi măsură, şi care nu îi sunt proprii decât pentru a le spori învestirea, se dovedeşte absoluta lui eminenţă, incontestabila lui supremaţie. Ultimul dintre cei sosiţi, el este totuşi deasupra tuturor făpturilor din lume, *primus inter pares.* Doar el co-făptuieşte călăuzit de Chipul Domnului, neavând nimic pentru sine, căci nimic nu îi aparţine, dar nădăjduind *să fie* totul, căci totul i se oferă. Ceea ce înseamnă, pentru om, a veni cu mâna plină înaintea nefiinţei, aşa cum, ca puţini alţii, a venit Eminescu, "rătăcit, nemângâiet, ca un suflet *fără parte*". A venit de altfel ca orice fiinţă, fără partea sau lotul pământesc în care să se poată odihni; a făcut-o însă ca fiinţă *integrală.* Neodihna, această fiinţare nemângâiată de cele lumeşti, a primit-o ca pe un dar, ca pe lotul său ceresc, "trăind pe măsura acestuia, în marginile, ba chiar în nemarginile lui". Partea *primită* este soarta sau dreapta măsură între marginile şi nemarginile plinătăţii noastre. "Darul ce ni s-a făcut prin Eminescu" este unul exemplar, căci el ne arată *chipul* în care omul deplin poate veni *înaintea* nefiinţei. Prin el se vesteşte *întâietatea* deplinătăţii umane, faţă de care nefiinţa nu e doar cea fără de chip, dar şi liniştea ce vine *în urmă*, în cele din urmă.

*

Când vrem să arătăm că un cuvânt spune *altceva* decât se spune lumea în limbile pământului, când el spune *altfel* lumea, scoţând la iveală ceva ce părea că în lume nu este, cuvântul acesta celebrează un orizont nebănuit. Acel alt-ceva al lui scapă, de cele mai multe ori, gândului, căci el dă nume unui de nerostit, unui ascuns pe care sensul nu îl dezvăluie luminii raţionale. Ce putem gândi despre dor decât că ne atârnă în suflet, împovărându-ne gândul? De aceea, zăbovind o clipă asupra lui, zeilor gândirii exacte nu trebuie să le cerem iertare, căci ei sunt surzi la foşnetul nuanţelor expresive ale limbii. Exactitatea pe care ei o guvernează nu e decât orbirea faţă de ceea ce, rostindu-se, iese din tiparul celor clare şi distincte. Exactitatea vorbeşte doar printr-un singur înţeles a cărui claritate este lumina rece şi tăioasă a logicii. În dor însă lucrează mai multe înţelesuri; neclaritatea lui dintâi nu e un defect, o lipsă de adecvare la real ci, dimpotrivă, un spor de expresivitate. Dorul vorbeşte polifonic, iar ceea ce el spune pe mai multe voci creează acea lumină difuză, dar cu atât mai învăluitoare şi pătrunzătoare, care licăreşte în adâncul trăirii. De aceea, în insesizabilul ambiguităţii sale semantice, el este mai mult decât un sentiment; ceea ce el trezeşte nu numai că se simte, dar se trăieşte în însăşi afectarea esenţei vieţii.

"Dar nu despre dor în el însuşi va fi vorba, o clipă, ci despre formaţia şi funcţia lui", precizează Noica în *Introducere la dor* (în *Creaţie şi frumos în rostirea românească*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973). Ceea ce înseamnă că, de data aceasta, nu vom zăbovi asupra semnificaţiilor pe care dorul le propune înţelegerii şi interpretării, ci asupra alcătuirii sale originare, în intimă legătură cu ceea ce se arată în şi prin ea. Acum, fiinţa de limbaj a dorului nu vorbeşte unei hermeneutici prin ceea ce are ea comprehensibil, ci unei fenomenologii care o descrie în pura sa apariţie.

Să începem aşadar cu *formaţia* sa. "Dor are în el ceva de prototip: este alcătuire nealcătuită, un întreg fără părţi". Dorul se prezintă ca principiu al celor încă neformate pe deplin, o creaţie întreagă în sine dar indistinctă, nevizitată de duhul rigorii. Dacă el este mai degrabă o contopire decât o compunere, aceasta pentru că în el ceva nu se adaugă la alt-ceva, ci ambele se topesc în aceeaşi îmbrăţişare. În formaţia dorului totul se cumpăneşte pentru că totul se con-topeşte. Ceva dureros şi ceva plăcut se întâlnesc într-un cuprins pe care îl co-făptuiesc deopotrivă. Ceva suferă în dor, ceva care, totuşi, întreţesut cu plăcerea, nu doare decât pentru a descătuşa preaplinul unei dorinţe. Cum se poate alipi plăcerea la durere? Ca ceva ce se alătură şi se adaugă mecanic la altceva pe care îl tulbură în esenţa sa. În cazul dorului însă, nu o astfel de însumare

superficială întâlnim, şi cu atât mai puţin o contradicţie logică, ci o *co-prezenţă* a unor contrarii ce se identifică, regăsindu-se împletite în acelaşi rod al cuvântului. Spunând însă "plăcere de durere", suntem deja pe calea ce duce spre această armonie; căci nu e de ajuns să aflăm în formaţia dorului plăcerea *şi* durerea, ci să vedem că ele spun laolaltă mai mult decât ar putea-o face fiecare în parte. Şi aceasta tocmai pentru că ele nu sunt părţi distincte ale unui întreg care le supradimensionează, ci reprezintă o aceeaşi dorinţă de întregire, de căutare şi regăsire. Este ceea ce Noica numeşte o "sinteză specifică" între actul de a căuta şi continua negăsire, tensiunea ori încordarea fertilă între cel ce se simte chemat şi ceea ce nu găseşte în propria-i căutare.

Ne este dor de ceea ce nu mai putem re-cunoaşte pentru că nu se mai dă ca prezenţă cunoaşterii. Ne doare această părăsire, această absenţă a ceva ce nu mai sălăşluieşte în noi; dar ne şi place să ne lăsăm pătrunşi de zvonul celor ce nu mai sunt, de urma aburindă a ceea ce a rămas din cele trecute. Se iveşte de aici, precum un fruct pârguit din acţiunea conjugată a luminii şi a apei, "o încordare nouă, o nouă solicitare spirituală, un dor nou", într-un cuvânt: o noutate absolută a trăirii şi a încercării ei. Şi la fel se întâmplă cu toate cuvintele noastre bune, rotunde, pline de seva caldă a începutului. Nu e aici o cununie între două vocabule de sex opus, care s-ar însoţi dintr-un fel de exterioritate străină. Nu însoţirea – deci starea alături – le lucrează, ci acea "neispitită nuntă" lăuntrică ce le îndrumă spre rod. Virtutea lor novatoare este chiar naşterea din ele a celui de-al treilea, creaţia pe care nici una în parte nu ar putea-o împlini vreodată.

Ca atare, *funcţia* cuvântului dor nu poate fi decât una profund creatoare, la fel cu aceea a altor cuvinte contopite, precum: întrezărire sau întruchipare, întocmire sau închipuire. Toate acestea zidesc ceva mai mult decât ceea ce înfăţişează în sine, arătând spre ceva ce întrece propria lor apariţie. Mai mult de atât însă, ele deschid spre o zonă de dor, pe care o pre-figurează trans-figurându-se pe sine într-o arătare de dincolo de sine. Ce poate fi dincolo de cuvântul care numeşte? Nu lucrul numit, căci el e doar cel însemnat, cel întru care cuvântul creşte şi numeşte. Dincolo este cel pe care cuvântul îl cheamă la rostire; suntem noi, cei chemaţi în cuvântare ca spre propria noastră creaţie. Zona aceasta, "în numele căreia cuvântul face apel la tine", este orizontul nespus, dar cu atât mai presupus (sau sub-spus) cu cât el ne atinge mai adânc, adresându-ni-se cu un mesaj de neocolit. Dorul cuviinţei, de exemplu, nu este oare zarea în care lucrează propria-mi voinţă – ca fiind ceea ce se cu-vine – exercitându-se ca libertate, deci ca sur-venire a ceva ce mă cheamă, subînţelegându-se în presupusul cuvântului?

"Este, în orice caz, spune Noica, un fel de câmp al cuvântului", o aură ce cheamă în aceeaşi lumină individualul şi generalul, ceea ce este prin sine ca prezentare de sine (stătătoare) şi ceea ce este dincolo ca reprezentare a ceva transcendent. Orizontul acestei îndoite lumini este însă (dar Noica nu o mai spune) virtutea simbolului care, după Goethe, contemplă generalul prin intermediul individualului. Ce contopire mai intimă decât această inter-mediere (şi între-pătrundere) în care ceea ce spune cuvântul individual arată nespusul înţelesului său general? Dorul cuviinţei te cheamă cu ceea ce ţi se cuvine doar ţie; dar cuviincios eşti abia atunci când comunici altuia înţelegerea ce vă cuprinde pe amândoi în hotarele aceleiaşi prezenţe. Doar aici, în zona aceasta de dor a cuvântului, ceea ce se cuvine con-vine, în sensul că luminează o preajmă a ceea ce numai acum începe să vină. Dacă intrăm pentru o clipă în lumina acestei margini din jurul cuvântului, "funcţia dorului se dovedeşte cu adevărat sugestivă pentru o asemenea lume a începuturilor".

Fiecare cuvânt cheamă la înţelegere; dorul lucrează în el precum o durere care, departe de a-i măcina adâncul, îi sporeşte luminozitatea. Dincolo de ceea ce spune, cuvântul cheamă la înţelegerea nespusului. "Durerea de a nu putea spune ceva fără rest" îi conferă o nedesăvârşire fascinantă. Or, nimbul de dor ce auroleazǎ cuvântul îl sfinţeşte prin ceea ce el nu e, nu poate fi. Ce ne fascinează în dor sau în dorul cuviinţei? Ceea ce ele nu ajung să spună, magia unei nedeterminări. A rosti un astfel de cuvânt înseamnă nu numai a răspunde la chemarea durerii sale, ci a ne spori propriul orizont. "Căci noi înşine, ca oameni, suntem fiinţe purtătoare de orizont", de nedeterminare creatoare. Iar atunci când ceva în noi doare pentru că nu ne poate rosti ca fiinţe întregite, lipsa aceasta ne umple de plăcerea deschiderii spre ceea ce suntem şi nu suntem, cu închegările şi destrămările noastre.

O FENOMENOLOGIE A SPIRITULUI CREATOR

Calea de acces aleasă de Lucian Raicu (*Scene, fragmente, reflecţii*, Ed. Fundaţiei Culturale Române, 2000) porneşte, de cele mai multe ori, dintr-o "întrebare bine ţintită", din acel punct ipotetic al mirării care deschide înaintea sa un întreg orizont. A întreba opera nu înseamnă doar a o forţa să se dezvăluie într-un răspuns, ci a revela, în tine însuţi, ceea ce ea arată. Or, opera se arată la rândul ei ca întrebare, ca ceea ce nu poate răspunde decât în înţelegerea întrebătoare a interpretării. Astfel că, întrebând opera, te întrebi totodată cu propriile sale întrebări care devin

ale tale, mirându-te că viața adevărată, inclusiv a ta, este mai degrabă întrebătoare decât răspunzătoare. Opera nu se răspunde pe sine (și nici nu răspunde de sine), ci răspunde doar la întrebarea pe care o trezește în cel care o citește. *(Mă) întreb, deci sunt* – iată prima axiomă a ontologiei lecturii: "Mai ai puterea de a întreba, de a *te* întreba, mai ești în stare, după câte au fost și ai trăit, să te miri și să provoci mirarea altora? Iată *întrebarea*. Și dacă poți răspunde, cu toată convingerea, afirmativ la întrebare: iată *mirarea* (de, încă, a fi)". Întrebare deloc comodă, întrucât ținta ei nu se arată decât pentru a se ascunde în propria sa arătare, sustrăgându-se oricărei încercări de lămurire logică. Dacă "adevărurile refuză traducerea logic-discursivă, și pe acest refuz se întemeiază posibilitatea operei", înseamnă că întrebarea nu este exprimabilă decât în măsura în care ea vizează indicibilul operei, însuși miezul refuzului de a dezvălui taina existenței sale. "Opera își apără secretul (...) și poate că asta se întâmplă pentru că secretul e *dincolo*, în zonele amorfe, de sărăcie și neputință, de tăcere, de gol și de disperare; și de mărturisire". Ce întreabă și se întreabă dacă nu tocmai ceea ce se ascunde și nu se arată decât ca ascuns? Nimic nu atrage mai mult întrebarea decât ceea ce e dincolo de lucrurile mai presus de orice îndoială, decât transcendența unei absențe care tace dar *așteaptă* cuvântul mărturisitor.

Ca atare, "totul s-a născut dintr-o întrebare care a început să neliniștească"; totul, în critică, se ivește dintr-o provocare asumată, dintr-un neînțeles care se *cere* luminat. Întrebarea începătoare este momentul inaugural al unei înțelegeri lăuntrice. Ea stă în fața operei "ca în fața unei taine care ne atrage, dar se cere pătrunsă, descifrată, luată în posesie". A sta în fața unei taine (și a putea rămâne *în fața* neînțelesului) înseamnă a ceda unei ispite care, pe neașteptate, nu mai e dincolo de tine, ci îți vorbește dintr-un dincolo al tău, absorbindu-te într-un punct luminos. Taina operei lucrează în propria ta întrebare, stârnindu-i apariția, așternând-o pe calea ce duce spre centru, spre acel *a fi* disimulat, după vorba lui Blanchot, în "vidul tăcut al operei". Este o întrebare țintită, după cum am văzut, care "luminează și în întuneric", adică adecvată la ascunsul care nu se deschide decât în și prin operă. "Opera este opacă și ea trebuie să fie luminată *din interior* printr-o lectură adecvată, numai așa ajunge să ne vorbească" (lectură comprehensivă care nu este un metalimbaj în măsura în care încearcă și reușește să anuleze transcendența operei). Nu e vorba de a dezvălui un de la sine înțeles, ci de a ridica la rostire un înțeles care se câștigă prin întâmpinarea lui, prin expunerea la lumina puterii sale de seducție și de fascinație.

Calea aceasta a înțelegerii înspre răsăritul înțelesului este, spuneam, una dificilă, deoarece nu este o simplă aducere la reprezentare, o

reflectare nemijlocită a ceea ce se ascunde, ci "adesea o cale mediată, o cale sincopată, o cale frântă", şi aceasta pentru că în operă "revelaţia adevărului nu poate avea loc direct", literatura având rolul de a intermedia între două orizonturi, cel al actului însuşi prin care ceva întreabă şi cel care se deschide, ca răspuns întrebător, în inima operei. Intermediere care înlesneşte accesul, dar care, pe de altă parte, se configurează ca dezechilibru *necesar* al creativităţii, ca nelinişte care începe odată cu întrebarea. Este evident că acest tip de înţelegere critică sparge marginile cadrului strict estetic şi o face tocmai "pentru a nelinişti spiritul", pentru a-l pune în acea stare de criză proprie creativităţii. "Alarma spiritului" nu e astfel decât acceptarea crizei, a acelei rupturi care expune fiinţa dezvăluindu-i adâncul: "la originea scrisului se află un loc, mai exact spus: o *ruptură*"; "scriitorul se supune cu admirabilă sinceritate stării de criză"; stare a sensului creaţiei care nu acceptă lucrurile aşa cum sunt ci, fisurându-le întrebător, le luminează din interior. Starea de criză este chiar starea de graţie a spiritului creator, *starea-de-vedere* în care, aşa cum spune Plotin, "cel ce vede e înrudit cu ce e de văzut". Este poate formularea care exprimă cel mai exact critica pe care o practică L. Raicu. "Ce poate însemna critica, orice fel de critică, în afara postulatului acestei înrudiri? (...) Lumea operei nu e accesibilă celui ce n-o simte, mai întâi, în sine, emanând puternic". Din această intimă corespondenţă, între privirea critică şi ceea ce se oferă privirii, se naşte însăşi *vizibilitatea* operei. Doar că, şi aici e paradoxul acestui mod de înţelegere, înrudirea amintită nu este posibilă decât datorită rupturii, nu e revelatoare decât în fisura ori în criza pe care o provoacă privirea întrebătoare. Aş spune că ea nu vede decât în măsura în care ceea ce e de văzut se infiltrează, ca întrebare destabilizatoare, în ochiul care citeşte, înfăţişându-se însă ca *lipsă*, ca neasemănare ce nelinişteşte sporitor.

Ceea ce se distinge este deci, pe de o parte, înrudirea cu ceea ce opera arată, iar, pe de altă parte, absenţa asemănării cu această apariţie. Relaţia critică se întemeiază pe apropierea de alteritatea operei, dar şi, mai adânc, pe ceea ce înţelegerii i se revelează ca noutate absolută. Or, nemaiîntâlnitul operei – acea rostire nemaiauzită – se arată privirii critice ca fiind tocmai ceea ce îi lipseşte, o prezenţă care abia ea ne ajută să ne dăm seama de ceea ce, până acum, fusese absent. Această absenţă elocventă este însă una vorbitoare; "un semn al elecţiunii, o revelaţie trezitoare, o privire proaspătă a spectacolului lumii". *Minusul* revelator aduce la existenţă un *plus* rostitor, împlinindu-se în neasemănarea noastră semnificativă cu opera. Revenind la formularea plotiniană, putem spune că cel ce vede e înrudit cu ce e de văzut întrucât ce e de văzut (şi ceea ce

el vede efectiv) este *altceva*: un obstacol învins, o bruscă dezvăluire. La fel, în ceea ce priveşte actul de a scrie: "A scrie o carte adevărată nu este nimic altceva decât a ridica o barieră, a sparge *crusta* rigidă care se depune peste suflete (...) Vocaţia scrisului este expresia voinţei de a vădi că această crustă nu există decât din vina noastră. Chinul creaţiei vine din rezistenţa pe care o depune *crusta*. Învingerea rezistenţei determină starea de vedere". Nu vedem decât cu preţul acestei rezistenţe învinse, nu înţelegem decât la limita ultimă în care se concentrează maxima neînţelegere.

Critica lui L. Raicu este mărturisitoare pentru că funcţia ei este de a *converti* opacitatea operei în orizontul comprehensiunii. Calea fenomenologică se îmbogăţeşte astfel cu o deschidere hermeneutică, desfăşurându-se "sub semnul unei prezenţe fulgerătoare şi revelatorii a adevăratului sens", însufleţită de "elanurile unei înţelegeri cu totul noi a lucrurilor, o înţelegere surprinzător de proaspătă, de mirare absolută, de revelaţie matinală". Semnul prezenţei sensului survine pe neaşteptate; absenţa ce îl caracteriza semnifică acum în înţelegere ca prezenţă ce se revelează, altfel spus ca înţeles al unei apariţii inedite. A înţelege despre ce este vorba în operă înseamnă a înţelege ceea ce opera vorbeşte, iar ceea ce ea vorbeşte se dă ca bruscă ivire a înţelesului. Astfel că "puterea de înţelegere" (sau "pasiunea înţelegerii") nu e decât un răspuns la întrebarea: "cum este cu putinţă?"; cum de putem înţelege taina lucrătoare în operă şi care, pe neaşteptate, creează compensatoriu în propria noastră fiinţă, arătându-ne un chip cu totul nou? În lumina acestei semnificări, critica este înţelegerea întrebătoare nu a ceea ce este, ci a ceea ce (mai) poate fi, a lui *cum e posibil altceva*.

Am văzut că prin fisura creată de întrebare începe să se strecoare *altceva*, şi anume acel *altcum* al operei care suplineşte o lipsă şi se manifestă ca minus revelator. Este o descoperire care *se creează* pe urmele a ceva ce se fereşte şi este, ca atare, di-ferit. Brusca apariţie a acestui neînţeles (căci neasemănător) este convertită însă în prezenţă a înţelegerii; "acest altceva ştim ce vrea să însemne", pentru că este el însuşi un semn vorbitor, mărturisitor al rupturii nu de ceea ce nu suntem, ci de ceea ce, în adâncul nostru, se rosteşte ca esenţă a ceea ce suntem. Nu e vorba, spuneam, de vreo teorie estetică aici, "e vorba cu totul de altceva", de acel *ceva* care accede la un *alt* nivel al cuvântului pentru a se rosti pe sine. Acel altceva nu este însă doar de natură pur lingvistică (un fel de *altă* natură care cere dreptul să cuvânteze), ci şi, în primul rând, o manifestare a unui adevăr esenţial, un altceva definitoriu "de o esenţă mai tare, de o esenţă incoruptibilă". Este chiar menirea artei (şi a literaturii în special) de

a aduce la lumina reprezentării ceva cu totul altfel, ceva în şi prin care înţelegem alt-ceva, un altfel de a fi cu putinţă (nu spusese Heidegger că opera este un spaţiu deschis "în a cărui deschidere totul este altfel ca de obicei"?). "Altceva; distincţia este esenţială", căci, iată, opera face cu putinţă şi un alt fel de a fi; "*cu totul altceva*", întrucât ea vorbeşte prin ceea ce noi suntem în cea mai mare măsură – prin ceea ce am putea fi -, dând glas unei esenţe altfel de neînţeles.

Actul critic este ca atare o intuiţie revelatorie, o trezire la existenţă a ceva esenţial care începe să vorbească, să *ne* vorbească. "Pentru a măsura fecunditatea inexplicabilă a punctului de pornire", înţelegerea trebuie să suprime distanţa care o separă nu atât de operă, cât mai degrabă de spiritul ei creator care, în actul producerii de sens, descoperă din nou, pe cont propriu, valorile, principiile fundamentale ale vieţii. "Revelaţia aceasta este esenţială", pentru că ea trezeşte dintr-o dată la realitate esenţa unui adevăr care abia acum se poate manifesta. Dar ea nu este posibilă şi nu dobândeşte un sens decât atunci când "începe să se extindă spre un orizont abisal", când ceea ce se revelează este chiar apariţia în lumină a fiinţei înseşi. Este un şoc revelatoriu care antrenează "toată ambiguitatea tulburătoare a actului literar"; câtă vreme astfel de revelaţii sunt încă posibile, "scrisul *creator* este cu putinţă". Este cu putinţă întrucât este necesar; "nevoia de a ne referi la ceva pentru a înţelege altceva, deseori cu totul altceva" reprezintă însăşi condiţia de posibilitate a creaţiei literare, acel efort neistovit însufleţit de credinţa într-un alt orizont care ni se deschide. "Aura revelaţiei", "iradierea solară a revelaţiei" nu sunt simple metafore critice; ele traduc în limbaj dorinţa de a afla şi de a înţelege sensul unei alte lumini, al unei apariţii ce luminează lucrurile în natura lor *ultimativă*. "Revelaţia lucrurilor ultime", problemele gândite "în ultimele consecinţe" – iată un răspuns la întrebarea "cum se poate face critică literară când există moarte, când există problemele ultime?". Răspuns, acum, firesc: "Fără a te sustrage problemelor ultime".

Este poate cea mai adâncă (deci cea mai adevărată şi mai frumoasă) lecţie pe care ne-o propun reflecţiile lui L. Raicu. Iată că exerciţiul critic nu poate fi (şi nu *este* la urma urmei) doar o luminare estetică a operei; estetica trebuie să se împlinească, aşa cum preconiza şi Gadamer, într-o hermeneutică, să se depăşească pe sine, ca simplă teorie descriptivă şi explicativă a ceea ce este, într-o fenomenologie a spiritului creator care caută să înţeleagă ceea ce este *cu putinţă*. Dacă totul s-a născut dintr-o întrebare neliniştitoare, totul se naşte a doua oară în revelaţia, la fel de neliniştitoare, a acelui *altceva posibil*. Totul trebuie "să se centralizeze într-o unică şi puternică revelaţie", căci nimic nu spune

mai mult despre ceea ce suntem decât centrul luminos din care izvorăşte propria noastră creativitate. Spiritul creator de literatură ajunge astfel la deplina expresie de sine, nu însă atât într-un act de facere, cât de prefacere – de ruptură şi de criză – care îi dezvăluie, dincolo de limitele sale "mundane", o esenţă vie, *neverosimil* de adevărată pentru că ea aduce la manifestare însăşi universalitatea adevărului. Creaţia este prin urmare "marele act de revanşă a omului (...) împotriva lumii întocmite, a fatalei nedreptăţi, a fatalei morţi. Nu ne alegem cu nimic, nu se alege cu nimic, poate doar *asta*, poate doar *atât*. Nu e puţin. Nu văd, nu se distinge altceva".

ÎN CĂUTAREA SENSULUI PIERDUT

"Întâmplarea care declanşează povestirea nu este o acţiune, ci o frază", afirmă Sorin Alexandrescu într-unul din cele mai incitante capitole din *Privind înapoi, modernitatea* (Ed. Univers, 1999). Întâmplarea care a generat rândurile de mai jos este aceeaşi frază, cea pe care Flondor, din povestirea *La umbra unui crin* de Mircea Eliade, a rostit-o demult, într-un timp, am spune, prenarativ: "Ne vom revedea în Paradis, la umbra unui crin". Frază enigmatică despre care nimeni nu poate spune mai nimic, pentru că nimeni nu îi înţelege sensul. "Semnificaţia originară s-a pierdut; subliniază S. Alexandrescu, mesajul nu mai este semnificaţia ci un comentariu la semnificaţie, mesajul devenind propriul său metamesaj". Povestirea eliadescă este prin urmare un exerciţiu prin excelenţă hermeneutic, o interpretare ficţională a unui sens pierdut. Fondul problemei este ca atare unul de natură metahermeneutică: este teoria semnificaţiei la Eliade o hermeneutică sau o semiotică, se întreabă autorul cărţii. Pentru a o explica, el recurge "la câţiva termeni din semiotică fără pretenţia de a-l « anexa » la semiotică". Anexare care însă se produce pe parcursul analizei, şi se va vedea ce riscuri implică această opţiune metodologică.

"Hierofania, în teoria lui Eliade, îşi începe interpretul explicaţia, se manifestă asemeni semnului: sacrul se iveşte pe neaşteptate în profan *precum semnificatul în semnificant*" (s.n.). "Semnificantul poate fi orice fel de obiect, eveniment, cuvânt", dar pe de altă parte, obiectul "*nu* este un semnificant [şi deci] nu semnifică". Dacă însă un eveniment sau obiect oarecare nu semnifică, aceasta nu pentru că sacrul (semnificatul) nu ar fi prezent în el, ci pentru că el nu se constituie ca semn pentru comprehensiune. Dacă am crede că prezenţa sacrului deosebeşte un obiect

semnificant de altul nesemnificant, ar însemna: 1. că sacrul nu se actualizează – şi ca atare nu semnifică – în orice obiect; şi 2. că obiectul în cauză nu ar putea avea decât o semnificaţie sacră. Or, cele două presupoziţii deschid un orizont interpretativ limitat, inoperant la nivel hermeneutic. Pe de o parte, nu orice eveniment este semnificant pentru că nu are un semnificat de ordin sacru; pe de altă parte, singurul semnificat care face ca un eveniment să semnifice este de ordin sacru. Trebuie să spunem că *orice* eveniment, obiect sau cuvânt este semnificant în măsura în care ceea-ce-semnifică (semnificatul) se dă ca înţeles – şi dă de înţeles – unei interpretări.

Se ştie că pentru Saussure, semnul este "o entitate psihică cu două feţe" care uneşte conceptul (semnificatul) cu o imagine acustică (semnificantul) (*cf. Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1960, pp.97-99). Semnul exprimă idei, ca atare semnificatul este un eveniment mental. Pentru Peirce, semnul este ceva ce ţine locul la altceva; el înlocuieşte ceva pentru altceva doar în situaţia însă în care este interpretat ca semn a ceva de către un interpretant. De aceea, există semnificaţie doar când există un interpretant, doar în şi pentru o interpretare. Dar ceea ce este înlocuit este un concept absent, reprezentat într-un semnificant ca altceva prezent. Semnul marchează o lipsă, în sensul că este marcă *şi* lipsă (*marque* et *manque*). Dacă reprezentarea este o semnificare, aceasta doar în virtutea unei perceperi simultane a ceea-ce-semnifică ceva şi a ceea-ce-este-semnificat ca altceva. Prezenţă simultană înseamnă aici co-existenţă, asociere semn-ificativă. Astfel, fumul nu este semn pentru foc decât dacă focul este perceput *împreună* cu fumul (*cf.* U. Eco, *Tratat de semiotică generală*, Ed. Ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1982, p.30). La fel cum nu iese fum fără foc, nu putem avea nici un semnificant fără un semnificat.

Echivalarea semnificatului cu sacrul şi a semnificantului cu profanul, din perspectiva unei anexări contra naturii, a unei imposibile "mixturi" semiotico-hermeneutice, deschide cel puţin trei direcţii în câmpul unei reaşezări teoretice: 1. semnificatul este un concept al reprezentării şi nu un sens spiritual; 2. semnificatul nu se iveşte în semnificant, ci coexistă cu el în funcţia-semn; 3. modelul lingvistic semiotic nu dă seamă nici de istoricitatea comprehensiunii (şi implicit a reluării sensului), nici de intenţionalitatea semnificantă (şi implicit de ontologia subiectului). Or, aşa cum precizează P. Ricoeur, într-o astfel de analiză lingvistică "se descoperă *elementele* semnificaţiei, care nu mai au nici o legătură cu lucrurile spuse"; dimpotrivă, pe calea sintezei hermeneutice, "se revelează funcţia semnificaţiei care este de *a spune*, şi

în cele din urmă de *a arăta*" (*Le conflit des interprétations*, Seuil, Paris, 1969, p.65).

Trebuie însă subliniat faptul că ceea ce se spune trimite întotdeauna la o realitate extra-lingvistică; evenimentul ori cuvântul arată mai mult decât spune. De aceea el şi dă de gândit, semnificaţia sa fiind de natură simbolică. Astfel încât ceea ce operează aici nu mai este acel *Ianus bifrons* al semnului (semnificat şi semnificant), ci sensul multiplu: "un anumit efect de sens, spune Ricoeur, după care o expresie, semnificând un lucru, semnifică în acelaşi timp *alt* lucru, fără a înceta să-l semnifice pe cel dintâi" (*ibidem*). Dacă comparăm acum această definiţie cu aceea pe care Peirce o dă semnului, remarcăm următoarele: 1. semnul semiotic funcţionează pe baza unei substituţii între ceva şi altceva drept care se dă (fumul ce ţine locul focului); sensul dublu nu este rezultatul unei înlocuiri, ci al unei dezvăluiri (fumul care "arată" focul); 2. semnificatul semnului semiotic este o absenţă reprezentată mental drept concept semnificant; sensul dublu este o prezenţă care îşi manifestă multiplicitatea fără ca sensul literal să fie abandonat; 3. semnul semiotic este operant doar în cadrul sistemului lingvistic (în câmpul închis al unui text ale cărui semne spun fără să arate); dublul sens deschide prin limbaj dincolo de limbaj (în textul ca manifestare a ceea ce arată echivocitatea fiinţei).

Un eveniment analizat semiotic este astfel semnificant în ceea ce îl constituie ca semnificat al unei spuneri; el este semnul reprezentativ al unui concept care vorbeşte. Evenimentul înţeles hermeneutic este însă semnificant prin ceea ce vrea să spună arătând; sensul său spune ceva despre fiinţa sa proprie. Or, producerea semnificaţiei în povestirile lui Eliade este de natură hermeneutică şi nu semiotică. Pentru a lua un singur exemplu din textul amintit, analizat de S. Alexandrescu, dispariţia misterioasă a camioanelor este o camuflare şi în acelaşi timp un semn. Ceea ce se ascunde nu este un semnificat ce trebuie decodat, ci tocmai ceea ce se arată *ca ascundere*. Ceea ce nu se "vede" ca spunere (un eveniment care nu se spune pe sine, ci se lasă spus) se arată vederii. Doar dispariţia camioanelor poate atrage vederea, poate arăta mai mult decât spune. Camuflarea sensului dublu lasă la vedere un semn neînţeles; dar acest semn *vizează* înţelegerea însăşi. *Doar în dispariţie apare ceva;* ceea ce dispare se arată în ceea ce apare, dă *semn* că există altceva, dincolo de ceea ce se poate spune. *Mai mult decât spune* este, într-adevăr, *altceva*, un alt fel de a se arăta al indicibilului. Şi atunci acest alt-ceva cu totul diferit este, după R. Otto, sacrul însuşi, paradisul despre care nu poţi vorbi, dar pe care îl poţi întâlni la umbra unui crin.

"Întâmplarea cu camioanele respectă dialectica sacrului și profanului", spune pe bună dreptate autorul, dar ni se pare că în joc nu e *doar* un raport între semnificantul lumii naturale și semnificatul sacru, ci în primul rând un sistem de valori sau un câmp de expresii plurivoce care, conform teoriei sensului multiplu, dezvoltă o semnificație spirituală (metafizică, transcendentă) în interiorul unui act ori obiect perceptibil. "Un obiect sau o acțiune dobândesc o valoare, notează M. Eliade, și ca atare devin reale, pentru că ele participă, într-un fel sau altul, la o realitate care le transcende" (*Le mythe de l'éternel retour*, Gallimard, Paris, 1969, p.14). "Preaplinul semiotic" despre care vorbește S. Alexandrescu, un semnificant căruia îi corespund mai mulți semnificați, este de fapt expresia unei deviațe semnificative în raport cu normativitatea non-figurativă, literală. Important este că acești semnificați, desemnați indirect sau "pe deasupra" (*par surcroît*, spune Ricoeur), participă la o structură simbolică, sunt cu alte cuvinte semnificații "primare" ale imaginilor semnificante. "Se poate spune despre o imagine că ea *așteaptă* împlinirea sensului său", remarcă Eliade în *Images et symboles* (Gallimard, Paris, 1989, p.210). Așteptarea imaginii reprezintă tocmai tensiunea semnificantă a indicibilului, acea "comunicare amânată" care domină discursul și îi conferă o expresivitate simbolică, "arătătoare".

În acest context, sacrul nu poate fi identificat cu semnificatul, și nici măcar cu sistemul unor semnificați multipli ce alcătuiesc "preaplinul semiotic". Semnificatul, am văzut, este un concept mental, o categorie rațională, corelatul logic al unui semnificant. Or, sacrul este o categorie compusă din elemente raționale și iraționale "pur *a priori* ale cunoașterii" (R. Otto, *Sacrul*, Ed. Dacia, Cluj, 1996, p.130), a căror conexiune "nu este nicidecum necesară logic" (*id.*, p.151). Este și motivul pentru care înțelesul său nu poate fi comunicat; el nu se "spune", ci se arată în echivocitatea simbolului, arătând cu totul altceva decât imaginea sa profană, cu care totuși se află într-o misterioasă și paradoxală *coincidentia oppositorum* (*cf. Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1989, p.12). Fără îndoială că sacrul beneficiază de acel surplus de semnificativitate în raport cu profanul – propunând nu numai un sens mai "adevărat", ci chiar adevărul –, dar actul semnificant al acestei esențe *se ascunde în propria sa vizibilitate*, se arată într-o imagine profană care, așteptându-și sensul, așteaptă "donația" interpretării.

Interpretarea are într-adevăr *darul* de a spune ceva despre ceea ce se arată dincolo de spunere. Dacă "structura dublului sens (...) nu devine manifestă decât în travaliul de interpretare" (P. Ricoeur, *Despre interpretare*, Ed. Trei, București, 1998, p.29), aceasta pentru că locul

interpretării marchează însăşi poziţia de existenţă a semnificaţiei. Această încredere comprehensivă a semnificării (a crede pentru a înţelege, a înţelege pentru a crede, conform cercului hermeneutic augustinian) nu poate fi niciodată "suspicioasă". "Mi se pare, spune S. Alexandrescu, că actul hermeneutic este întotdeauna unul al «suspiciunii»", deoarece "sensul literal, aparent, al unui cuvânt, al unui eveniment nu-l mulţumeşte pe interpret şi îl induce pe acesta să cerceteze ce se află «în spate» sau «sub»". Am văzut că imaginea aşteaptă împlinirea sensului, la fel cum orice cuvânt sau eveniment, orice "text" aşteaptă lumina interpretării, a unei comprehensiuni încrezătoare. "Ceea ce este implicit într-o asemenea aşteptare, notează Ricoeur, e încrederea în limbaj; e credinţa că limbajul care poartă simbolurile este mai puţin vorbit de oameni, cât mai ales vorbit oamenilor" (*op.cit.*, p.39). Nu am putea înţelege actul hermeneutic drept unul al suspiciunii atât timp cât suspiciunea, prin definiţie, este chiar opusul încrederii; ea pune sub semnul îndoielii nu doar sensul literal ci însăşi conştiinţa care îl percepe ca pe o aparenţă a realităţii lucrului. Suspiciunea răstoarnă acest raport, eliminând aparenţa, văzută ca falsitate, impunând un principiu al realităţii nude, nedisimulate. Or, e greu de crezut că o astfel de interpretare reductivă, destructivă – a diversiunii şi a disperării – are ceva de spus despre cuvântul înţeles ca revelaţie, despre esenţa manifestării sacrului, ea opunându-se fără rezerve interpretării ca recuperare ori restaurare a sensului. Sarcina acesteia din urmă este de natură *religioasă*, căci sensul sacru nu numai că este transcendent, dar este şi unul ce pune în manifestare o realitate absolută, *ultimă*. Dacă "sacrul se manifestă întotdeauna într-o anumită situaţie istorică" (*Tratat de istorie a religiilor*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1992, p.22), istoria însăşi reprezintă condiţia de posibilitate manifestantă a hierofaniei. Astfel că interpretul trebuie "să înţeleagă şi să facă inteligibilă modalitatea sacrului revelat prin această hierofanie" (*id.*, p.25). Nu este vorba deci de o comprehensiune a modalităţii unei realităţi date, a unui *ceva* profanat ori "parazitat", "eliberat" prin exerciţiul suspiciunii de falsitatea sensului literal, ci de o comprehensiune a putinţei de a fi, de a fi şi *altceva* decât pare să fie. În fond, ţinta interpretării suspicioase este tocmai sacralitatea şi transcendenţa pe care le secularizează în favoarea unei realităţi i-mediate. Pe de altă parte, interpretul nu cercetează ce se află "în spatele" unui eveniment sau "sub" el (ceea ce ar echivala cu o privire suspicioasă aruncată într-un *dincolo* al golului de sens sau al "neîmplinirii semiotice"), ci modul în care sensul transcendent este *pus în situaţia* unui eveniment care îl revelează tăinuindu-l în propria sa posibilitate de existenţă.

Iată de ce, într-un capitol altfel nuanţat şi riguros, S.

Alexandrescu simte nevoia să-şi amendeze el însuşi echivalenţele: "structura formală a semnului, spune el, este exact cea a hierofaniei lui Eliade, dar diferenţa dintre ele este fundamentală: definiţia semiotică este în întregime secularizată pentru că nu mai există o diferenţă ontologică între semnificant şi semnificat". Perfect adevărat, dar atunci întreaga omologie a conceptelor (*cf.* p.255) nu mai are nici un fundament (şi în special aceea, de neînţeles, a fiinţei cu semnificatul şi a fiinţării cu semnificantul!). Astfel că pentru a recupera şi a restaura sensul, el trebuie întemeiat în *prezenţa* sacrului (cu tot ce implică aceasta ca revelaţie a întăinuirii sau ca *ascundere deschisă*). Precum fantasticul, el nu e generat de dubiu ci de certitudine. Această înţelegere a hermeneuticii sacrului îl diferenţiază net pe M. Eliade de G. Vattimo, cu a sa umbră de credinţă ("noi, pe jumătate credincioşi"), slăbită de o gândire la fel de slabă, la propriu, care îi confiscă sensul tare, *teo*-logic, pentru a o reduce la o simplă etică. "Într-adevăr – precizează Eliade în ultimele rânduri din *Le mythe*..., subliniind "tăria" credinţei creatoare şi a unei hermeneutici a speranţei – doar presupunând existenţa lui Dumnezeu poate el [omul modern, *n.n.*] să-şi câştige pe de-o parte *libertatea* (care îi acordă autonomia într-un Univers guvernat de legi sau, altfel spus, «inaugurarea» unui mod de a fi nou şi unic în Univers), şi pe de altă parte *certitudinea* că tragediile istoriei au o semnificaţie transistorică, chiar dacă această semnificaţie nu e întotdeauna transparentă pentru actuala condiţie umană. Orice altă situare a omului modern conduce în cele din urmă la disperare".

CUPRINS

Poeticul ca artă a locuirii adevărului / 5

Înțelesul poetic al artei / 13

I Frumosul în slujba adevărului (ontopoetici romantice) / 15
Despre cum e arta cu putință (August Wilhelm Schlegel) / 16
Poezia transcendentală (Friedrich Schlegel) / 25
Ipostaze ale reprezentării reciproce (Novalis) / 39
Despre spiritul poetic (Friedrich Hölderlin) / 49
Filosofia artei (F. W. J. Schelling) / 59
Nord contra Sud (Doamna de Staël) / 81
Poetica creştinismului (Chateaubriand) / 87
Un strop de fenomenologie (Alphonse de Lamartine) / 91
Adevărul neadevărat (Alfred de Vigny) / 93
Iluzia creatoare (Stendhal) / 96
Dialectica sublimului şi grotescul tragic (Victor Hugo) / 99
Bibliografie / 107

II Împlinirea hermeneutică a esteticii (Hans-Georg Gadamer) / 108
I. Creație poetică şi interpretare / 109
1. Indici ai creației poetice / 109
2. Gândire şi interpretare / 112
3. Act poetic şi act interpretativ / 121
II. Artă şi imitație / 127
1. Transmutația în figură / 127
2. Recunoaştere şi reprezentare / 129
III. Poezie şi mimesis / 133
IV. Contribuția poeziei la căutarea adevărului / 136
V. Arta ca joc, simbol şi sărbătoare / 140
1. Jocul operei de artă / 140
2. Distanțare şi non-distincție hermeneutică / 144
3. Înțelegerea simbolului / 147
4. Timpul sărbătoresc al artei / 153
VI. Poziția-limită a literaturii / 156

VII. Filosofie şi poezie / 159
VIII. Experienţa estetică şi cea religioasă / 164

Restaurarea sensului / 171

I Despre înţelegere (Rudolf Bultmann) / 173
1. Speranţă şi demitologizare / 173
2. Gândirea existenţială / 180
3. Presupoziţie şi precomprehensiune / 185
4. Kerygma sau cuvântul viu / 190

II Spre o hermeneutică a rostirii simbolice (Paul Ricoeur) / 198

Addenda / 217
Cuvântul dorului / 217
O fenomenologie a spiritului creator / 223
În căutarea sensului pierdut / 228



Dorin Ştefănescu este lector universitar la Facultatea de Ştiinţe şi Litere a Universităţii „Petru Maior" din Târgu-Mureş. Membru al Uniunii Scriitorilor din România şi al Asociaţiei Scriitorilor Profesionişti (ASPRO), a colaborat cu articole şi eseuri la revistele *„Orizont"*, *„Dialog"*, *„Vatra"*, *„Familia"*, *„Discobolul"*, *„Amphion"* ş.a.

Volume: *Hermeneutica sensului* (1994); *Sensul şi imaginea. Eseuri de hermeneutică a imaginarului* (1997); *Desfundarea fântânilor. Eseu despre filosofia lui B.P. Hasdeu* (1998); *Prezenţă şi înţelegere. Reflecţii asupra fenomenului religios* (2000).

Traduceri: Gabriel Marcel, *Jurnal metafizic* (1995); P.Teilhard de Chardin, *Mediul divin* (în curs de apariţie).